Caius Dragomir

ARGUMENT PENTRU O ESTETICĂ A ȘTIINȚEI

Dacia

Esențialul pentru această scriere l-a format perceperea directă a mai multe dintre operele majore ale artei universale și a nu puține dintre textele principale marcînd istoria științei. Totul nu este, în fond, mai mult decît încercarea de sinteză operată asupra unei experiențe personale și foarte probabil subiective.

Cota 1,59
40000205

EDITURA DACIA

Lei 26

ISBN 973-35-0174-3

A. CUNOAȘTEREA

I. A UTILIZA O ESTETICĂ

Să utilizezi o estetică, să utilizezi filozofia, să utilizezi, în general, o teorie — să încerci, de bună seamă, sistematizarea unui domeniu, a unei lumi, prin intermediul unei structuri conceptuale, organizată legic. Pornești cu speranța stabilirii unor corespondențe între elementele unui grup structurat de concepte, pe de o parte și pe de altă parte, elementele unei diversități de percepții, relații, noțiuni, concepte. Elementele ultimei mulțimi cristalizează pe centrele ordonatoare ale celei dîntîi. Diversitatea realului ajunge să semene cu structura teoretică de la care se pleacă. O teorie este o structură, dar estetica sau filozofia, în ansamblul lor, ce sînt? Ce este, în general, un ansamblu extrem de larg de teorii, de construcții și deci de structuri conceptuale între care există și nu există elemente unificatoare (sau, cel puțin, elementele unei coerențe), între care există și nu există continuitate? Noțiuni, concepte, interrelații conceptuale odată dobîndite sînt adesea menținute și se propagă în succesiunea nenumăratelor edificii teoretice, dar sînt așezate în contexte diferite și nu rareori contradictorii. Merită să se discute și să se analizeze aici problema diversității filozofiei, a extremei discordanțe care, aparent cel puțin, caracterizează istoria ei? Este estetica, evolutiv, mai omogenă decît filozofia? Depinde aceasta într-o importantă măsură de transformările filozofiei în ansamblu, sau i se poate atribui o semnificativă independență?

Știința a fost, pentru ultimul secol (și în chip secret, intim, pentru mult mai multă vreme, de mult mai mult timp) scăpare de filozofie. Arta, în fulminantă schimbare, a fost, pentru un secol cel puțin, scăpare de estetică. Filozofia și estetica au devenit, în vremea din urmă — o vreme cu contururi difuze, interval plasat între debutul revoluției romantice și saturarea de arta abstractă (arta abstractă resimțită ca expresie majoră a conștiinței artistice) — discipline timide în raport cu ceea ce fuseseră, limitate la încercări de a se salva și de a recăpăta semnificația într-o lume în care nu mai părea să fie nevoie de ele. Singura filozofie care nu încerca să creeze propria-i necesitate și care se vedea solicitată de civilizație era filozofia socială, pragmatică. Singurele estetici cu care consonau creatorii de artă și publicul erau cele ale manifestelor unor curente artistice — în rest: elaborări strălucite, geniale uneori, dar care încercau mai ales să se justifice, ori să producă un cadru al interpretării cît mai greu de contrazis de practică (atît de greu de contrazis, încît semnificațiile conceptelor incluse în structură, ca și semnificațiile lor teoretice globale se pierdeau, deveneau incerte sau chiar nule). *Imposibil de contrazis prin ceva, aceste sisteme filozofice, sau construcții estetice, se dovedeau imposibil de corelat cu ceva și deci imposibil de folosit* (a se vedea, asupra acestei teze, teoriile lui Karl Popper).

Se revine acum, în ultimele decenii, la filozofie, se revine, de asemenea, la estetică. Înseamnă aceasta că știința nu mai dă satisfacție? Sau poate înseamnă că știința încetează întrucîtva să mai fie știință? Dacă știința este cunoaștere, atunci ea este singura noastră șansă de a înțelege indiferent ce — fie că această știință se numește fizică, matematică, logică, epistemologie, ontologie, pedagogie sau economie. Mai probabil este însă că științele nu se dovedesc a fi întru totul științe. Sînt mai multe elemente prin care pot fi caracterizate științele. Unul dintre ele, cel, poate, esențial, este utilitatea nu în sensul de utilitate exterioară, în raport de un scop adăugat sau impus, ci utilitatea interioară, utilitatea teoriei cu privire la fapt. Toate construcțiile teoretice, legile, conceptele trebuie să existe numai în măsura în care explică nu elemente izolate ale edificiului ci funcționarea edificiului științei (a ansamblului experienței științifice în cvasitotalitatea sa). În acest sens teologia (cea medievală cel puțin, a demonstrațiilor cu privire la existența și natura divinității) nu era o știință. Mai multe științe actuale tind din acest punct de vedere să nu mai fie științe decît în chip parțial. Teorii cosmologice întregi, teorii ale materiei sub nivelul particulelor elementare, sau în situații prezumptive (de exemplu, la viteze superioare vitezei luminii — cazul tahionilor), numeroase teorii medicale nu explică nimic la nivelul realității directe, sesizabile în experiență — explică doar cel mult cîte un detaliu al unor concepte sau legi elaborate spre a explica altceva. O altă trăsătură a științei este aceea că ea, în totalitatea sistemului pe care progresiv îl alcătuiește, trebuie să stabilească ceea ce are comun indiferent de teorie. *O serie de adevăruri, de legi generale, sau metode sînt recunoscute în știință chiar în cadrul celor mai contradictorii și reciproc incompatibile teorii.* În general științele corespund acestui deziderat. Filozofia nu s-a însărcinat cu respectivul inventar, care în mod clar ar conduce la un rezultat bogat. Filozofia este, în parte, o știință care adesea refuză să se declare știință sau, mai exact, care nu îndeplinește una din ultimele forme necesare recunoașterii identității sale adevărate. Filozofia nu se identifică însă, din prin-

cipiu, în totalitate cu știința, așa cum este cunoscută aceasta ca știință experimentală, sau a observației directe. Totuși, paradoxal, partea științifică, eventual absentă în știința actuală, omul care aspiră la știință nădăjduiește să o afle în filozofie.

Estetica a fost mereu depășită de producția de artă care a privit cu superioritate declarată estetica teoretică. Acum se vede că, nu rareori, rezultatele acestei neglijări a teoriei au fost destul de mediocre, cel puțin în raport cu marile creații ale epocilor care se supuneau unor concepții, mai generale sau mai aplicate, cu privire la artă. Așa se face poate că se acordă iarăși o remarcabilă încredere studiilor de estetică.

A utiliza filozofia, a utiliza estetica nu trebuie să însemne o operație cu rezultate fixe de formă rigidă, în cadrul cărora să se stabilească pentru domeniile considerate interrelații absolut fixe, rigide și ele. Aplicarea cercetării filozofice în planul științei înseamnă găsirea de orientări mari și poate esențiale, în una dintre sferele de preocupare, prin interacțiunea acesteia cu cealaltă sferă. De la bun început trebuie gîndit că va fi cazul unei acțiuni reciproce, că totul va fi acțiune și reacție.

Filozofia ca ansamblu și estetica, în totalitatea sa, nu sînt structuri. Am putea denumi condiția lor, aceea a unor polistructuri. Știința este în mai mare măsură structură propriu-zisă. Poate tocmai aici se află nucleul, esența dificultății moderne. Filozofia sau estetica sînt mai aproape de real decît știința, aceasta cu toată aparent mai exacta aplicare pe real a științei. *Realul pare să fie tocmai ceea ce s-a numit mai sus polistructură*, polistructura prin excelență chiar. Acesta este un termen prin care se intenționează definirea a ceva foarte exact și foarte inteligibil sub raport rațional. Polistructura este un întreg care abordat fără metodă se dovedește a fi un întreg haotic. Prin abordare aici nu se înțelege abordare experimentală, cognitivă, rațională etc., se înțelege, simplu, interacție, fizică sau cognitivă, în egală măsură. Prin metodă se înțelege structurarea chiar a abordării, a interacțiunii. Triunghiul este triunghi, oricum este el văzut, examinat, parcurs etc. Realul nu este structură în orice condiții. Abordat cu o anumită metodă, deci pornind de la anumite centre, el, realul, relevă o structură definită. Într-o interacțiune de alt tip relevă o altă structură și tot așa. O soluție complexă poate cristaliza diferit. Toate cristalele care vor rezulta sînt reale — nu sînt unele adevărate și altele false. Realul este însă o polistructură infinită, ceea ce nu înseamnă că orice structură poate fi proiectată de intelect în real, sau relevată în real de vreun tip oarecare de interacțiuni. Ansamblul gîndirii filozofice formează, de asemenea, o polistructură, la fel și ansamblul teoriilor estetice. *Științele formează structuri simple*

— aceasta este încă o caracteristică a științelor — *explicația științifică este tocmai precipitarea unei structuri dintr-o polistructură*. Este normal ca între două realități cu un grad mai apropiat de complexitate să se stabilească mai ușoare și mai numeroase corespondențe. *Cînd se dorește o explicație a manifestării unor interacțiuni simple în real se practică știința, atunci cînd este necesară încorporarea întregii experiențe într-un sistem conceptual, filozofia nu poate lipsi*. După acest itinerar oarecum complicat se ajunge la un prim rezultat, nu foarte bogat și de altfel, expectabil : știința și filozofia sînt ambele necesare în cunoașterea realului — știința în interacțiune cu realul formează ea însăși un real peste care se cere aplicată filozofia. Multe alte lucruri pot fi spuse și vor fi spuse despre demarcațiile științei și filozofiei, ca și despre corelația lor, dar aici se urmărește a se obține răspunsul la o întrebare mai particulară : care poate fi rolul esteticii în încercările științei de a se depăși pe sine? Aparent, știința este tocmai terenul pe care estetica nu ar trebui să intervină.

S-ar părea că altele sînt domeniile filozofiei aplicabile la știință, utilizabile deci fie în practica științei, fie în interpretarea acesteia, ori chiar numai în contemplarea ei. Care sînt specializările filozofiei mai firesc deschise corelării cu știința? De bună seamă, teoria cunoașterii mai întîi, apoi, poate, chiar etica și, în sfîrșit, ontologia. Teoria logicii, semantica etc. pot fi încorporate, în aparatul filozofic al științei, ca variante ale teoriei cunoașterii sau părți ale acesteia. Relațiile știință-filozofie se vor cere mereu redefinite și nu este aici locul pentru a face aceasta — nu este locul pentru că scopul prezentului demers este unul hotărît : a preciza natura unei corelații particulare a științei cu puterea umană, perceptivă, corelații depinzînd de capacitatea receptivă, deschisă lumii de care dispune ființa umană. Oricum, teoriei cunoașterii nu trebuie să i se accepte valoarea normativă. Știința este obiectul de observație și nu un efector al ideilor pe care le alcătuiește sau le-ar putea alcătui această disciplină filozofică. Teoria cunoașterii este știința celor care văd știința din afara ei. Etica nu consideră actul științific în el însuși, ci abordează doar modul în care actul științific își face loc între alte activități omenești. Ontologia definește știința prin om sau omul prin știință (vezi Heidegger), deși nu afirmă nimic specific nici despre știință, nici despre om, nici despre ființă. Ontologia — intre Parmenide și Heidegger — este capacitatea de a pune în raport concepte cu gradul cel mai înalt de generalitate, concepte universale și prin chiar această calitate a lor, relativ nedefinite. Astfel, pentru Heidegger o întrebare metafizică le implică pe toate, întrucît un termen metafizic impune automat exersarea sa în funcție de toți ceilalți. A face ontologie înseamnă,

în tradiția acestei linii filozofice, a face ființa egală cu orice altceva, dintre cele acceptate la acest nivel, de maximă universalitate, al gîndirii; înseamnă eventual a proceda la fel cu alte mari concepte precum acela de Dumnezeu, spirit etc. (fără însă a permite ca învățătura dedusă din acest exercițiu să adncă însăși posibilitatea substituției unui concept cu altul, aproape complet liberă atunci cînd se lucrează cu o serie de categorii). Unii gînditori au folosit la maximum tocmai capacitatea intelectului de a efectua substituții de concepte. Între aceștia au fost un Buddha, un Lao Tze sau, recent, la noi, un Nae Ionescu. Pentru aceștia marea lecție a gîndirii era putința de a-i reface drumul într-un peisaj de idei și concepte total diferit. În interpretare filozofică știința este mai puțin decît poate realmente fi (dat empiric, în teoria cunoașterii), altceva decît este de fapt (simplă acțiune, în etică) sau mai mult decît este (centrul unui absolut, în ontologie).

Trebuie știut dacă estetica este sau nu o disciplină normativă. Se cere, de asemenea, aflat, dacă ea se adresează obiectului, subiectului, interacțiunii obiect-subiect sau ansamblului obiect-subiect în interacțiune. Estetica este însă o disciplină filozofică și o disciplină a cunoașterii, care poate fi considerată ca abordînd cunoașterea din unghiul unei maxime generalități. Ca știință a perceperii ea trebuie să analizeze perceperea a orice (sau are dreptul să facă aceasta). Văzînd estetica drept știință a expresiei, nu trebuie uitat că orice este receptat poate alcătui, dacă nu un fapt neapărat exprimat, cel puțin locul de pornire al unui efort de exprimare, al unei încercări în acest sens. În valorificarea estetică — clasarea a tot ceea ce este receptat în funcție de axul valoric frumos—urît — nimic nu se exclude decît conjunctural, dar nu în principiu. Nu orice lucru poate fi judecat moral. Nu orice existent sau inexistent are un statut ontic definit (de exemplu: există sau nu există neființă?) — s-ar putea spune mai mult chiar, în mod aparent paradoxal: nu există statut ontic în sine. Judecățile cu privire la avantaje, dreptate etc. privesc zone restrînse din real. *Relația frumos—urît se impune, însă, întregii lumi. Nu scapă de aici nici concretul și nici abstractul, nici realul și nici irealul, nici obiectul și nici subiectul, precum nici eul sau non-eul, pentru că în perspectiva estetică totul este obiect.* Eul estetic pur, subiectul estetic autentic este un eu vid, un subiect redus la act, lipsit în chip absolut de substanțialitate, în măsura în care este viziune pură ce se poate vedea și pe sine. Eul estetic poate alimenta eul social, eul pragmatic etc. dar o face ținîndu-se la distanță de acestea. Subiectivitatea sa există, poate duce la valorificarea cu un anumit profil a unei anumite lumi a percepției, dar este, toată, valorificarea estetică — nu poate fi altceva. Recepția estetică este

obiectivitate păstrată ca obiectivitate și subiectivitate făcută tot obiectivitate prin valorificare. În cunoaștere, obiectul a putut fi gîndit ca producție a subiectului și deci iluzie, idealitate care se substituie realității. În lumea esteticii faptul nu s-a putut produce. Idealismul estetic este, oarecum, o contradicție în termeni. *Lumea exterioară a esteticii este, poate (prin aducere la limită) creația subiectului dar este, atunci, o creație care se obiectivează prin însuși actul de creație, obiectivare ce înseamnă o legitate proprie, în care subiectul este dizolvat, sau în care acesta se încorporează firesc. Estetica este, astfel, educație a subiectului ca subiect, în raport cu lumea.* În recepția estetică subiectul învață că totul este lume reală, obiectivă, inclusiv el însuși. În recepția estetică subiectul învață că nimic în el însuși nu îi este chiar atît de apropiat pe cît se obișnuise să creadă, dar nici atît de necesar pe cît se temea că îi este. El însuși este recepție pură. *Subiectul estetic este conștiința ultimă a existentului ca existent.* Persoana practică, cognitivă etc. este un determinat al fenomenelor lumii, o rezultantă într-un punct al forțelor universului. *Persoana estetică se probează a fi ultimul loc de retragere al eului liber*, aceasta tocmai întrucît tot ceea ce este în el determinat îi devine exterior, printr-un act de indiscutabilă obiectivare. *Nimic nu poate împiedica omul să se tragă dincolo de amenințări, în simpla oglindire, la limita între real și imagine.* Ceea ce face ca el să nu dispară din real este nevoia sa de integrare — de a integra tangibilul și intangibilul, spațiul de dincoace și cel de dincolo de oglindă.

A utiliza estetica înseamnă a completa orice act, orice fapt, orice lucru. Neglijarea esteticii, neglijarea laturii estetice a lumii, revine la a mutila lumea. Dacă se aplică estetica la știință se face dreptate științei și se face dreptate esteticii. În știință, estetica poate perfecționa abordarea realului. Poate adăuga un factor de coerență experienței. Prin aplicarea la știință, estetica își dezvoltă experiența datorită prezenței de facto, într-un cîmp la care, de drept, are accesul deplin.

Perspectiva estetică se centrează, consecvent, pe adevăr. Subiectul estetic, tinzînd către totala vacuitate, tinde către absolut. Tot ceea ce se reflectă în subiectul receptiv, devenit subiect estetic, este adevăr. Minciuna se reflectă în eul estetic întrucît este minciună și deci minciună relevată ca atare. Desigur eul nu există niciodată ca eu estetic pe deplin pur, dar puritatea estetică a eului este o cale

a adevărului. Oglinda nu înșală și nu se înșală — pur și simplu oglindește. Oglinda eventual mărește ori micșorează, ori distorsionează prin introducerea unei particularități de reflectare, dar în raport de ea însăși oglindirea este doar transfer de obiect. Producția de artă devine atunci reproiectare în afară a imaginii. O regulă anume a exprimării, a proiectării imaginii, o regulă inadecvată, poate schimba lucrul care este proiectat, falsificîndu-l, oricum însă actul estetic include un moment de adevăr sau tinde infinit înspre el. Obiectul — expresie de artă — este sinteza obiectelor unei lumi fenomenale și a unui infinit al posibilităților subiectului, este focusare, într-un punct, a unui infinit, dar, astfel, nu este mai puțin reflectare, recompunere a existenței într-o inexistență, virtualitate umplînd un vid virtual. Este aici vizat un adevăr doar potențial, al expresiei în raport cu receptarea, dar este de asemenea vizată educarea capacității de a reflecta adevărat a subiectului.

Valorile au un punct central comun, într-o profunzime ultimă pînă la care subiectul poate accede intelectual. Așa au socotit cîndva Socrate și Platon. Așa scria, nu cu prea mult timp în urmă, un cercetător eclectic, poate modest, dar serios și cu o mare experiență a judecării valorilor, Tudor Vianu. Este deci evident că marile perspective asupra lumii pot fi asociate, servindu-și una alteia pentru clarificare și desăvîrșire. Estetica poate fi deci utilizată, aplicată. Aplicarea teoriei estetice la obiectul reprezentat de știință — eventual adaptarea unei viziuni estetice în dezvoltarea actului științific nu poate fi, în realitatea cea mai concretă și imediată, decît lucrul cel mai normal.

Educarea purității recepției, apoi așezarea acesteia sub un principiu de coincidență a valorilor înseamnă formarea unei mai înalte obiectivități a relației om-lume. Înseamnă, în fond, înclinarea balanței către obiectivitate, în relațiile subiect—obiect.

Se văd astfel, degajîndu-se treptat, la o examinare progresivă, motivările utilizării esteticii — în particular ale aplicării esteticii la știință. Ca scopuri definibile mai exact, sînt de stabilit două : impulsionarea creației mai întîi și apoi reducerea ilogismului posibil al demersului cognitiv. Primul dintre acestea nu necesită multe lămuriri.

Cu privire la ilogismul conținut adesea în disciplinele cunoașterii, se vor trata ulterior unele aspecte. Pentru acum, doar cîteva mențiuni. Nu trebuie uitată divagația paralogică a sofiștilor și nici cum s-a abătut de la real scolastica. Logica este metoda conservării adevărului într-un lanț de raționamente. Problema adevărului nu este problema logicii. Adevărul este sugerat în experimente și se intuiește în actul estetic. Logica, observația directă și intuiția complexă se

completează reciproc. Toate modalitățile examinării lumii pot să se îndepărteze de adevăr, dar ele sînt sisteme cu puncte specifice de relație cu lumea, cu exteriorul. Conceptele formează „intrările" în sistemul logic. Percepția este calea de intrare a realului în experiență. Raporturile dintre percepții, interacțiunile reciproce ale acestora sînt modalitățile în care realul acționează simțul estetic. Este greu de presupus că, simultan, intelectul poate fi falsificat pe toate aceste căi.

Ce mai rămîne de spus în acest prim nivel atunci cînd se încearcă stabilirea unei îndreptățiri pentru interrelația estetică—știință ? *Elaborarea unei estetici a științei reprezintă — sau ar putea să reprezinte — inovație a esteticii însăși, a bazelor acesteia. Aplicarea esteticii la știință verifică neîndoielnic teoria estetică.*

Să utilizezi estetica, să utilizezi filozofia : să le împlinești iar și iar destinul.

II. REFLECTARE INTUITIVĂ ȘI CONCEPT ÎN PERSPECTIVA EVOLUȚIEI CUNOAȘTERII

Oricum s-ar considera pe sine, estetica teoretică nu se recunoaște a fi una singură, aceasta nici măcar prin obiectul adoptat. Se va sesiza, în cele din urmă, unitatea întregii estetici, dar aceasta nu se impune în chip direct, ci foarte mijlocit la capătul unui îndelung proces de esențializare a viziunii. Cu siguranță că a existat întotdeauna pentru om problema modului în care vede lumea precum și aceea a sentimentului pe care această receptare, sesizarea diversității realului, i-l produce nemijlocit, independent de consecințele pe care starea actuală, observată, a lumii le are asupra subiectului. Unde se termină receptarea unei structuri a lumii, a unui concret ? De bună seamă, se termină acolo unde imaginea își află repaosul. Poate fi acesta găsit în senzație ? Uneori, da — nu însă totdeauna. Disciplina buddhistă a contemplării unor senzații simple înseamnă, printr-o latură a sa cel puțin, tocmai acest lucru : stagnarea recepției, deci reflectării, în imagine. Chiar și astfel, această oprire, acest repaos este doar provizoriu. Senzațiile, percepțiile trec în memorie și de aici, își pot relua oricînd curgerea. Frecvent ceea ce este receptat (deci receptat perceptiv) este transferat în concept, adăpost în care procesul receptării intră în repaos dar și în metamorfoză, în fapt într-o exfoliere, asemenea unui organism care de la starea sa vie ar fi rezumat la materialul său genetic, la cromozomii săi, mai exact la genomul care este schema detaliată a organismului, la care totuși organismul

nu se reduce. O altă posibilitate este trecerea receptării în act, ajungerea ei în lucruri. Este iarăși o metamorfoză ; de data aceasta reîmbrăcarea senzațiilor, percepției și perceptului în interrelații și consecințe noi. Trecută prin concept, sau prin obiectul produs, percepția nu mai este ea însăși, nu mai avem în față vechiul nostru obiect. Orice emoție legată de concept, sau de faptul final, este în mare măsură liberă de percepția inițială, este un lucru aproape cu totul nou, integrat într-un nou lanț perceptiv, implicînd o nouă receptare. Despre repaosul receptării, aflat în contemplarea percepției, trebuie spus că acolo emoția nu este posibilă, căci de fapt acesta este repaosul receptiv : absența mișcării cognitive și deci a emoției. Ce este însă emoția ? Poate fi desigur definită în multe moduri dar unul avînd în vedere originea sa este util în acest context : *emoția pare a fi starea produsă de variațiile de flux ale recepției*. Inițierea, sau reducerea, sau disiparea, ori suprimarea actului receptiv sînt generatoare de emoții. La fel, marcată de emoție este reluarea fluxului percepției după o prire.

În toate aceste considerații, trebuie văzută, între altele, ideea că simplul transfer informațional dinspre exterior în sistemul de proiecție intra-psihic nu înseamnă receptare a lumii. Receptarea se traduce în senzații și percepții, dar acestea nu apar ca termeni finali ai unei intercondiționări, ci drept simple etape ale unui proces. Nici conceptul nu este produsul necondiționat al unui act perceptiv. În obiect coincid, converg, multe serii de acte de recepție. Obiectul alcătuiește un punct nodal al acestora. În orientarea actelor declanșate de simțuri către sinteză într-un obiect sau altul, la transferul senzației în memorie, sau la conceptualizarea experienței, intervin, în număr mare, alte procese psihice și intelectuale decît cele considerate în mod obișnuit a fi legate de receptarea lumii, intervine de fapt întreaga viață psihică. În realitate lucrurile stau chiar astfel : *senzația nu este senzație decît atunci cînd lanțul reflectărilor este complet, mergînd la termenul lui de repaos*.

Ce se întîmplă însă dacă obiectul este obiect-expresie, eventual vorbire, sonoritate muzicală, armonie, reprezentare plastică ? Atunci el devine tocmai o formă electivă de repaos al receptării, formă aptă să genereze emoții prin însuși faptul că de la acest repaos se reia mișcarea, ori înspre el se încetinește larga mișcare a oglindirii lumii. *Structura percepută în repaos este cea deschisă către concept*. Conceptul nu poate sta pe o recepție în curgere. El stă, secundar, pe un alt concept, pe alte structuri de concepte sau, primordial, pe receptarea care stagnează, pe recepția liniștită, în repaos, în odihnă. A avea o receptare a lumii care își găsește intervale de repaos echilibrate și echilibrante, care, deci, își află liniștea sau măcar încetinirea — într-o

receptare directă, de tip intuitiv — aceasta este marea și, de fapt, singura șansă intelectuală a spiritului uman. Ea stă în fața tuturor oferită în forma cea mai pură în obiectul de artă. *Arta este progres în reprezentare, știința este progresul conceptualizării*. Acesta este principalul lucru care poate fi spus despre aceste două activități umane majore, în contextul perspectivelor prezentului studiu. Oricum, interesul uman este acela al inserției adecvate în reprezentare, ca și în concept, prin reprezentare ca și prin concept. Astfel, atunci cînd cunoașterea conceptuală este puțin dezvoltată, cunoașterea în ansamblul ei ajunge să se reducă la receptare intuitivă, care se oferă conceptualizării. Cînd cunoașterea științifică, prin concepte, se vede înalt dezvoltată, perfecționată și rafinată, atunci se încearcă un proces invers : oglindirea conceptului în real. *La începutul drumului cunoașterii arta este știința respectivului moment al dezvoltării umane. Cînd o mare parte din acest drum este străbătut, știința devine arta respectivei epoci*. Artă și știință sînt, ambele, cunoaștere. Asupra conceptelor se poate aplica instrumentul logicii. Conceptul și logica simplifică limbajul în sensul realizării unor sistematizări simple. În chip dialectic, este posibil ca astfel să sporească limbajul în cantitate. De îndată ce aparatul cognitiv este elaborat, sistemul de lucru cu conceptele se poate plasa mult sub nivelul de complexitate al realului perceput. Cunoașterea intuitivă, însemnînd multiplicarea prspectivelor pînă și asupra ultimului detaliu al realului, necesită intervenția unui sistem receptiv extrem de vast și fin, de o complexitate superioară celei a realului, așa cum acesta se arată ca real perceput. *S-ar putea spune că știința este arta omului simplu. Arta este știința geniilor*. Arta se închide însă în repaosul perceptiv din care viața apare firesc, simplu, adesea delicat și nenociv, dar fragil și firav. (Chiar și cele mai mari violențe ale artei sînt copilării în comparație cu ceea ce poate, în această privință, știința.) Știința este o structură rigidă, lipsită de eleganța și supleței cunoașterii intuitive, care se demonstrează însă a fi solidă, puternică, oferind nu un mediu nutritiv vieții ci un suport pe care viața îl poate folosi pentru o creștere cu mult mai energică, explozivă, decît s-ar fi putut bănui cîndva, așa cum arta singură nu poate ocroti, nici favoriza.

Primele estetici vor promova caracterul cognitiv direct, intuitiv, al artei. Ultimele estetici vor căuta să permită o cît mai bună utilizare a conceptului în artă. Primele sînt estetici ale vieții, ultimele aparțin intelectului. Prim și ultim nu sînt aici termeni prevalent istorici.

Arta educă percepția. Marca percepției adecvat realizate este, pe pe o parte, transmiterea mai departe a intuitului prin obiectul estetic și, pe de altă parte, putința de a păstra repaosul perceptiv pînă la distilarea intuiției în concept. Inițial este greu de păstrat în cîmpul

perceptiv fie și numai structura percepută. Abia cînd aceasta se realizează, se poate trece la atingerea unui alt nivel: receptarea liniștită, contemplativă a tendinței care se relevă în structură. În final se ajunge la perceperea liniștită, în repaos, a mișcării cu întreaga sa complexitate și dramă. Ciclul se reia indefinit, percepîndu-se echilibrat percepția însăși, în calmul contemplării, în dorința ei de a capta realul, ori în destrămarea ei. Estetici variate s-au născut (implicite adesea, prezente ca implicații în producția de artă — uneori elaborate și explicitate), corespunzînd fiecare unei etape în care intuiția, receptarea estetică se deschide într-un mod sau altul către cunoașterea care tinde să devină concept.

Va exista o estetică a nemișcării, a structurii împietrite — respectiv aceea a artei egiptene. Va urma o alta, a gestului, a atitudinii, precum cea așezată ca fundament al artei clasice grecești. Dinamismul, impregnînd repaosul percepției, este oferit de arta lui Michelangelo sau Shakespeare. Calmul observării intuiției proprii este cel al lui Goethe sau Haydn. Estetica surselor profunde ale gesticii, atitunidii receptivitării noastre estetice se află deschisă nouă în romantism sau, nu mai puțin, în naturalism și impresionism. Disoluția percepției, într-o dramă internă a perceptivității însăși, naște esteticile modernismului.

Arta este una cu știința în prima din aceste etape ale esteticii. (Evident aici termenul de estetică se referă nu la o teorie estetică ci la atitudinea estetică a creatorului de artă și mai general a omului unei epoci sau al alteia.) Ulterior despărțirea artei de știință se manifestă progresiv, dar nu este și nu va fi nicicînd completă căci, așa cum se poate stabili, comunitatea de natură a celor două mari discipline ale spiritului este profundă.

În estetica acestei prime epoci, o estetică a nemișcării, lucrurile stau astfel: pentru ca percepția să își afle repaosul în subiect, obiectul trebuie să își afle repaosul în percepție. Perceperea nemișcării favorizează — în subiectul aflat la începutul educării sale ca subiect — nemișcarea percepției.

Orice noutate impune repaosul receptării pentru ca aceasta să se poată împlini. Doar astfel noutatea se inseră în existența umană și în egală măsură devine un bun al cunoașterii. *Ce înseamnă să cunoști? Să fii apt să percepi după o metodă, percepția următoare să se structureze spontan și metodic în actul receptării* Ori, metoda perceptivă s-a format în anteriorul act de recepție care ajunge pînă la echilibru, pînă la repaosul eficient. Această metodă va favoriza și apăra cristalizările procedeului din care se naște, prin care există și către care se orientează repaosul perceptiv. Dacă orice noutate

impune o liniștire a receptării, atunci la începutul evoluției cunoașterii umane superioare, elaborată și creativă, se vor întîlni arte ale nemișcării. Omul se vedea pe sine în corelație interumană, se vedea, deci, ca ființă socială și astfel își descoperea un exterior, altul decît cel pur fizic, decît cel al lumii naturale. Consecutiv, el își descoperea un interior. Artele preegiptene sau cele neatinse de influența egipteană, însă contemporane acesteia, cele, apoi, prebuddhiste sînt, în general, arte ale inconștienței, dacă așa ceva ar putea exista. În realitate însă, desigur, arta și inconștiența nu sînt reciproc posibile, compatibile. Arta Orientului Apropiat și Mijlociu, înainte de a suferi influența Egiptului, ori înainte de constituirea, apoi, a lumii elenistice, se arată a fi simplu experiment perceptiv care încă nu a încorporat *marea metodă estetică și intelectuală care este tocmai liniștirea percepției într-un punct nodal al fluxului ei.* A percepe cu metodă înseamnă, înainte de toate, a găsi percepției un timp, un loc, o condiție în care ea să rămînă și unde să poată fi privită, în totalitatea sa, în multitudinea și chiar infinitatea detaliilor sale. A percepe infinitatea nu este absurd, căci percepția însăși este, în fond, un act infinit, fiecare reprezentare fiind în sine un infinit (iar în termenii utilizați aici poate fi socotită o polistructură). *A realiza reprezentarea înseamnă a stabili o relație de cauzalitate între două infinituri.* Asupra problemei infinitului în cunoaștere se va reveni în această lucrare, poate de mai multe ori. Ea va fi chiar o temă centrală a lucrării, dar pentru moment are o importanță limitată. Notabil este că pînă în momentul descoperirii infinitului de posibilități pe care îl oferă percepția, receptarea, reprezentarea, devenite infinite prin oprire de flux, prin creștere în penetranță, prin asumarea întregului teritoriu oferit, în cadrul de aici și de acum, de simțuri, pînă în acest moment deci, arta este simpla căutare, estetica este o estetică a întîmplătorului.

În arta egipteană dar și în arta buddhistă (cu deosebire în prima dintre acestea, mult mai puțin în Orientul buddhist, totuși chiar în acesta mai mult decît oferă, în rest, lumea artei), cosmosul, legile, viața înconjurătoare, sufletele celorlalți sînt reflectate mai întîi nu la nivelul capacității perceptive a subiectului, nu în intelectul acestuia, ci în corpul lui. Acest lucru este crucial. *Corpul, în întregul său, este organ de receptare — organ de receptare a lumii, a sufletelor, a tot. Se vorbește, în literatura de azi, despre corp ca organ de expresie. Acesta este un lucru real, dar corpul este organ de expresie numai pentru că este mai înainte un organ de receptare. Nici nu ar putea fi altfel. În chiar actul exprimării ceea ce se exprimă trebuie simțit.* Mușchii sînt și aceștia organe receptive. Se uită aceasta pentru că în vremea de acum, în multe culturi, exprimarea este cultivată dintr-o dogmă titanistă de un romantism lipsit de inteligență,

egoist și vulgar pînă la grotesc. Primordială este perceperea și nimic din ceea ce este uman nu se poate priva de percepere, aceasta fiind realizată oricum într-un grad sau altul, într-un mod sau altul. În măsura în care corpul devenea tot mai mult și mai mult un organ de receptare, capacitatea de receptare și deci de cunoaștere se amplifica enorm. *Educarea extrem de rafinată, extrem de înaltă și de ascuțită a receptării este repaosul, în atitudini simetrice (simetria — această odihnă și repaos cuprinzînd spațiul însuși), al faraonilor și sfincșilor, al animalelor sfinte.* Astfel corpul se deschide unei maxime și perfect fidele receptări. În frescă, în reprezentarea în două dimensiuni, corpul trebuie, de asemenea, să se deschidă integral universului : ochiul percepe total căci este deschis direct înspre lume. Fața simte lumea cu întreg obrazul, cu nările și buzele. Pieptul se deschide cosmosului, aerului, mîngîierilor. Tălpile simt solul prin toată suprafața lor. Lumea trebuie să găsească corpul desăvîrșit în suprafețele sale primitoare. Bazinul semiîntors estompează și proeminențele șoldurilor, ca și cele fesiere sau pubiene. Totul este suprafața pentru lume, în pictura egipteană a corpurilor umane. Frumusețea echilibrată, în repaos, nu este decît perfecta neutralitate a tuturor receptorilor, a întregului senzoriu care primește universul — neutralitate care crește la maximum acuitatea dar și imparțialitatea, deci fidelitatea receptării. Lumea artei egiptene, ca și a celei buddhiste, este o lume care vrea să perceapă dar nu să perceapă ceva anume, ci totalitatea. Scopul acestei arte nu este altul decît surprinderea subiectului care se obiectivează în percepția sa. Astfel, se favorizează obiectivarea noastră în percepția noastră, a celor care contemplăm arta. Aceasta cultivă, de asemenea, *cunoașterea, care nu este decît metoda relației dintre eu și lume, dintre subiect și obiect, dintre receptor și receptat. Cunoștința de azi nu este cunoștință decît în măsura în care este metoda de mîine.*

Arta primei perioade estetice, a primei perioade istorice care nu se zbate în percepții ci cultivă reprezentarea, este arta întîlnirii cu obiectul. Vor veni la rînd artele întîlnirii cu forțele din obiect, apoi cu drama obiectului și altele. Dar *acum obiectul este, în nemișcarea sa, ființa pentru percepere.*

Arta buddhistă se resimte clar de teoria filozofică, dezvoltată specific, în plan religios, a concentrării, a contemplării. Aici totuși concentrarea, contemplarea sînt forțe ce se impun unui real care tinsese anterior către o mișcare haotică. O urmă a acestui haotism al mișcării persistă în obiectul redat și în final, chiar în reprezentare. În arta egipteană nemișcarea a devenit însuși obiectul — sau cel puțin este una cu obiectul. Cum totul vine prin simțuri, ceea ce se cunoaște în această etapă a reflectării estetice este nouăzeci de procente din tot ce se poate cunoaște, căci dacă totul vine prin simțuri, *cunoașterea simțurilor este cea mai înaltă cunoaștere, cea care ne împiedică să cădem într-o existență de haos senzorial, căutînd în locul adevărului (și frumosului ca plăcere frumoasă) plăcerea — excitație, deci percepție care se descarcă instantaneu în act, care nu își află repaosul și astfel nu este cunoaștere, ci perturbare a cunoașterii posibile.* Ulterior se adaugă mult, dar aici în Egipt s-a aflat o culme adevărată, prima cu adevărat mare, a drumului intelectual, cognitiv, al omenirii. Grecii au recunoscut faptul. În această receptare a lumii, în această estetică a receptării infinite și, totodată, finite, cunoașterea este indisociabilă de mister. Misterul întrebărilor prezumptive ale sfinxului constă în faptul că ești un ignorant cîtă vreme nu te confunzi cu el, cu sfinxul, cu simetria și nemișcarea lui. Orice mister nu tace, nu se ascunde, ci se afirmă și întreabă — el nu garantează o știință anume, ci ignoranța ta ; prin ea se relevă o știință, căci ea, ignoranța, pe care o simți în tine sub întrebarea ființei misterioase, nu poate fi termenul ultim al lumii cunoașterii, al lumii pur și simplu.

S-a vorbit despre o cunoaștere misterioasă a egiptenilor, despre o lume de mistere a Egiptului. S-a căutat să se pătrundă în aceasta din antichitate și pînă astăzi. Nu s-a reușit cu toate că o cunoaștere misterioasă a existat și există, dar ea ocolește formula vrăjitorească, teza, explicația, formula de orice fel, fraza, conceptul, cuvîntul chiar. *Cunoașterea misterioasă căutată este percepția însăși — a lumii și chiar a percepției — transformarea deplină a tot ce ține de voința subiectului în organ perceptiv, aflat în repaos și deci în recepție, în simetrie și deci în neutralitate.* Cunoașterea acestei prime etape estetice este percepția ce nu se trădează și nici nu piere ci formează un flux căruia anumite spații îi asigură liniștea, repaosul — liniște și așteptare peste milenii. Pe această percepție — abia așa, în indiferența sa absolută — poate să crească înțelegerea prin concept, dacă fluxul perceptiv este netulburat. Fluxul perceptiv netulburat a constituit o artă care nu se lasă înțeleasă pe deplin, în totalul potențialului său cognitiv, părînd să rămînă doar artă, deci intuiție care va realiza paradoxul interacțiunii cu conceptul, producîndu-l sau folosindu-l și fiind totuși perfect liberă de acesta.

Cunoașterea în această primă perioadă estetică, misterioasa cunoaștere a Egiptului, este perfecta metodă a percepției, care este toată percepție. Conceptul este subordonat complet structurilor perceptive. A cunoaște misterul sfinxului înseamnă a deveni sfinxul însuși ; a cunoaște misterul faraonilor înseamnă a deveni omul-zeu, etern și perfect ; a cunoaște misterele marilor preoți, interpreți ai astrelor, înseamnă a fi tu însuți legea, care ești și așa, dar purificîn-

du-te mai întîi de pulberea unor alte legi contradictorii, neînțelese și deci anihilate. Mai exact, accesul la cunoașterea misterioasă constă în a percepe ca toți aceștia. Nimic nu este aici traductibil în formule, deci în structuri conceptuale prevalînd asupra reprezentărilor.

De îndată ce obiectul, corpul — pînă la urmă ființa — a fost asimilată artei și deci cunoașterii, trebuie preluată, trăită, înțeleasă și viața ei, viața acestei ființe. Iar *viața este o tendință, o forță, un vector atașat existenței*. Viața este scopul artei grecești. Grecia clasică a încorporat cunoașterii și deci perceperii, reprezentării, viața — *o dimensiune după care ființa nu face numai să existe, ci ființează*. Mai tîrziu, de exemplu prin Michelangelo (procesul începe încă din elenism — vizibil în Laocoon), cunoașterea, reprezentarea va aborda drama — va învăța perceperea vieții și morții împletite în viață și persistînd, împletite, dincolo de moarte. Arta greacă este toată rezumată în gesturile, în tendințele aflate în fiecare din operele ei mari. Deschiderea către un dincolo de spațiu a figurii lui Apollo, gestul unduitor al Afroditei, protecția conferită de Hermes zeului copil Dyonisos relevă direct dimensiunile eterne ale forțelor vieții surprinse în deplinătatea realizării lor, a concentrării lor dinspre spații infinite ca varietate, devenind o singură orientare a forței, orientare care prin singularitatea sa este chiar viața. Forța vitală nu are oprelişti — limita ei este doar propria ei desăvîrșire. Toate posibilitățile vieții se includ într-o singură forță, anume direcționată. Apollo de la Belvedere, Afrodita din Cnidos, Hermes de Praxiteles sînt, fiecare, întreaga viață a oamenior, zeilor și universului, pentru că forța anume, reprezentată de fiecare, este desăvîrșită în calmul și invarianța ei. Mișcarea însăși devine un simbol al repaosului perfect, căci este tot o absolută constanță, într-un referențial al voinței de mișcare (așa cum, în același referențial, repaosul poate fi zbucium, tulburare adîncă). În felul acesta, printr-o absolută perfecțiune, opera de artă greacă educă din nou momentul de repaos al fluxului perceptiv, dar o face astfel încît acesta să poată cuprinde mai mult din real, să se descopere unor contemplări mai profunde și să permită nașterea unor concepte mai cuprinzătoare, mai apte să încorporeze înțelegeri și explicări ale realului, ale vieții. Altfel spus este educată o deprindere aptă să se coreleze unei mai adînci înțelegeri, pe care apoi să o declanșeze în alt subiect, să o reamintească, să o sugereze acestuia.

Ceea ce este uneori crezut a fi caracterul formal, ori oarecum arid, schematic, al tragediei antice nu reprezintă decît tocmai acest lucru : ființa este văzută într-un singur efort, exprimare perfectă a energiei sinelui. Forța care animă personajul poate fi, eventual, în ciocnire cu o altă forță, dar este încă neîntoarsă spre punctul de origine,

încă nu s-a creat arborescența enormă a dramei, deci a dramei amplificată de dramă pînă în infinit. *Eroul tragediei antice este o ființă vie, este chiar viața însăși, dar el se mișcă într-un cadru primordial, ideal*, care lasă a se evidenția în el o forță, un absolut al puterii din interiorul său. Tragedia greacă explica spectatorului ce este omul, ființa, obiectul uman neperturbat în chip multiplu prin prezența sa într-un context — stînd totuși în context, lovind în acesta, reflectîndu-se din el, dar interacționînd în chip legic, perfect și nu prin nenumărate distorsionări. Arta celei de a doua perioade estetice se bazează pe deprinderea, anterior formată, în arta egipteană mai ales, de a examina, înțelege și percepe obiectul. Acest obiect poate fi sesizată, de acum, în mod continuu într-o mișcare echilibrată, constantă, uniformă. Este un repaos perceptiv dar care nu se sprijină pe repaosul a ceea ce se percepe, ci pe mișcare. Acest repaos, al intuiției nu învăluie reprezentarea obiectului, ci pe aceea a obiectului în explicitarea naturii sale, în exprimarea sa ca viață și mișcare. Este un mare efort acesta — educarea pînă la un astfel de nivel este o mare sporire a rafinamentului receptării. Faptul decurge din două motive. Mai întîi este greu să stai nemișcat în fața mișcării și este greu că dai stabilitate mișcării neobosite Nimic mai dificil dect să ai imaginea în repaos a permanentei schimbări. În al doilea rînd, în arta egipteană, în arta primei perioade estetice, dacă obiectul se reflecta în subiect, nu mai puțin subiectul se reflecta și el în obiect, reflectare care avea în vedere chiar faptul de a fi subiect. Faraonul, scribul, sfinxul priveau așa cum sufletul privea în jur și se privea pe sine în actul de reflectare a lumii. Subiectul în arta greacă — și deci în cunoașterea greacă a lumii — reflectă obiectul, dar acesta nu mai reflectă, la rîndul său, subiectul. Obiectul nu mai reflectă subiectul ca subiect ci reprezintă ceva, anume reprezintă subiectul ca viață în general, nu în chip electiv (întrucît este cunoaștere).

Reprezentarea devine mai complexă, mai profundă, mai vitală, dar legătura subiect—obiect începe să slăbească și tinde a fi mai puțin ilustrativă pentru subiect. O dată ce subiectul nu se mai vede pe sine din afară, așa cum se poate reflecta, deci interiorizat în momentul de oprire al fluxului perceptiv, el poate socoti reprezentarea mai puțin specifică, mai puțin ilustrativă pentru real. În acest caz, obiectul va pierde din notele sale caracteristice. Lucrurile devin mai ușor de înlocuit, mai puțin ele însele. Se exprimă pregnant doar forța din obiect, tensiunea, energia propensivă. Această prevalență absolută a unei forțe corespunde detașării din viață a unui ideal existențial. Reprezentarea din arta primei epoci estetice putea fi denumită, putea fi asociată unor nume, ea favoriza, astfel, apariția conceptului, dar nu era reductibilă la concepte — acestea nu spuneau nimic despre

reprezentare. *Reprezentarea în arta greacă este, prin termenul direct (prin vectorul așezat pe lucru), idee înainte de a fi orice altceva.* Prima reflectare estetică, aceea egipteană, sta la originea unei cunoașteri misterioase, intuitive, totale; cea de a doua a originat o cunoaștere exactă, în mare măsură imposibil de invalidat, indestructibilă și ireproșabilă, în limitele asumate, chiar dacă foarte incompletă — cunoaștere ce s-a arătat, în plus, perfect exprimabilă. *În prima fază, cunoașterea a devenit ceea ce era și ceea ce este întotdeauna cunoașterea în chip esențial și primordial. Deci a devenit artă. În cea de a doua fază estetică, întreaga cunoaștere a devenit logică. În cea de a treia ea va deveni știință a naturii.*

Înainte de a examina acest al treilea moment estetic trebuie stabilită modalitatea de apreciere și judecare a valorii estetice, trebuie văzut cum au funcționat efectiv aprecierea și judecarea în aceste epoci de perfecționare a potențialului, metodelor și orientării intuiției. *Frumosul nu poate fi decît împlinirea cît mai totală, fără lacune, a scopului actului perceptiv — acela de a percepe cît mai deplin ceea ce actul de percepere vrea să perceapă.* De bună seamă, perceperea tinde spre perfecțiune intuind nemișcarea în arta egipteană sau intuind mișcarea (mai exact forța mișcării) în arta greacă, ori drama, în arta Renașterii. De bună seamă, aceasta nu are cum fi definiția completă a frumosului. Se dă, astfel, *definiția frumosului din punctul de vedere al subiectului cunoscător, care este satisfăcut pe măsură ce constată adecvarea recepției sale, adecvarea tradusă printr-un maxim de productivitate a receptării.* Este vorba aici de adecvarea actului de cunoaștere și implicit a actului estetic, la scop. Este în cauză, s-ar părea, o definiție foarte veche pe de o parte și mult prea generală, pe de altă parte. Și totuși definirea frumosului ca împlinire cît mai completă a actului perceptiv (în scopul său) nu este nici veche și nici insuficient definitorie prin generalitate, aceasta întrucît ea se referă la perceperea însăși, ca proces obiectiv și ca scop al existenței umane. Nu este aici problema scopului operei de artă, propus de artist în libera sa subiectivitate. Nu este vorba nici de o demonstrație de tentă extra-estetică. Dezvoltarea capacității de reprezentare a ființei umane implică o progresivă, ascendentă exersare perceptivă pentru asimilarea suitei ontice: obiect—forță—luptă. Nu adecvarea la subiect și nu adecvarea operei de artă la temă contează, ci adecvarea la scopul însuși al percepției care este autodezvoltarea sa prin momentele de nemișcare, cu care cuprinde tot mai mult continuitatea obiectului, continuitatea forței și continuitatea dramei, continuități prin care omul întrevede posibilitatea și chiar prezența efectivă a eternului în lume. Existența eternului în lume, relevată în continuitatea per-

ceperii, indică omului perspectiva probabilă a eternului pentru sine. *Scopul cunoașterii este infinitul în care se cuprinde — ca o specie de infinit — eternul.* Cunoașterea infinitului în afară permite omului speranța infinitului pentru sine, acesta apărînd fie în mod pasiv, drept consecință a legilor sau voinței universale, infinite în acțiunea lor, fie în chip activ, prin acțiunea umană, dirijată de o voință, în această privință ineluctabilă și care se conduce după legi eterne. *Constatarea faptului că accesul la ceva infinit nu înseamnă și dobîndirea pentru sine a unei dimensiuni infinite este marea dramă a omului în actul estetic și în cel cognitiv* — fie ele mai mult sau mai puțin diferențiate sau profunde. Se poate spune încă de aici: *frumosul este relevarea infinitului din finit și prin finit* — în ceea ce este în sine finit sau în ceea ce nu poate fi văzut decît într-o perspectivă finită. Această determinație a frumosului, această, s-ar putea zice, obligație a sa are consecințe enorme. Ele vor fi văzute ulterior. Pentru moment se cere pusă întrebarea: cum este cu putință așa ceva? Cum poate apare infinitul în finit? În curînd răspunsul la aceste probleme va apărea cu destulă claritate. Oricum, se poate deschide pornind aici cu astfel de întrebări, o estetică a obiectului, pe lîngă aceea a subiectului (înspre care se orientează în mare măsură acest studiu). *Frumosul rezidă în aptitudinea subiectului de a fi subiect, dar și în aptitudinea obiectului de a fi întreaga lume.*

Din moment ce accesul la infinit nu dă infinitul pe mîna omului, frumosul ca relevare de infinit, legea științifică drept forma constanței infinite a unor determinări, nu reprezintă autentice porți ale infinitului, ale eternității. Realul scop al cunoașterii, al cunoașterii realizată de un subiect individual concret este fabricarea după voie a unui perpetuum mobile biologic, descoperirea insulei tinereții veșnice, sau reînvierea corporală concretă. Dar toate acestea nu sînt acum decît simple sarcasme întoarse omenirii, sau nostalgii secrete ale acesteia. Odată atinsă una din aceste speranțe, întreaga nesiguranță ar fi dispărut. Cum ar fi fost atunci? Nimeni nu o poate spune astfel încît răspunsul să fie valabil și pentru alții. În spatele frumosului pare să fie subiectivitatea și în spatele legii se poate bănui tot subiectivitatea. Există un obiect și există un subiect (aceasta trebuie admis fie, cel puțin, ca ipoteză inițială). Obiectul este supus unor legi eterne sau, eventual, unei voințe veșnice, ori ambelor. Subiectul are și el (sau nu are) o parte de obiect, datorită căreia el însuși se poate examina din afară. Apoi el este un subiect — este deci în el ceva, o persoană, un termen ultim către care se îndreaptă totalitatea actelor de cunoaștere, totalitatea interacțiunilor cel puțin parțial cognitive ale sale. Subiectul este cel ce contează pentru subiect. Obiectul însă nu drenează către subiect eternitatea și infinitul cărora

le este supus, care îl domină, îl condiționează și pe care paradoxal, le reprezintă, în calitatea sa de obiect efemer. Obiectul întoarce spre subiect doar o mai vagă sau mai exactă percepere a eternității și infinitului. Atunci? Atunci înseamnă — s-a spus adesea — că obiectul este o iluzie. De aici nenumăratele idealisme. Mult mai rar, mai nehotărît sau parțial s-a spus și că subiectul este o astfel de iluzie. Acest lucru trebuie înțeles exact. Omul (sau spiritul său, sau sufletul) poate fi veșnic sau poate să nu fie, dar în actul de receptare, în actul estetic și deci în actul cognitiv (care stă pe intuiția estetică) subiectul nu există altfel decît în raport cu obiectul și cu întreaga serie a obiectelor pe care le-a primit. *Subiectul este, deci, totalitatea experienței sale perceptive, înmagazinată ca atare, eliminată ori devenită metodă perceptivă. Infinitul lumii nu are cum să devină al subiectului pentru că nu are al cui să devină. În percepția infinitului subiectul este infinit și nedefinit. Eternitatea subiectului înseamnă a nu percepe decît eternitatea și pe sine ca subiect etern.* Astfel, ea a fost de nenumărate ori realizată, după care, adesea, a fost pierdută din ignoranță, sau sacrificată nevoilor altor oameni. Pierderea eternului are loc în dăruirea de sine către ceea ce este trecător. Lucrurilor trecătoare, de obicei, nu li se simte primejdia, sau sînt chiar dorite, drept urmare a iubirii (așa ca în „Luceafărul" lui Eminescu, sau ca în nenumărate alte povești).

Perceperea infinitului are loc în obiect (ca în arta egipteană și buddhistă) unde alcătuiește un infinit perceptiv, în gest (gestul lui Apollo de la Belvedere), ca afirmare sau negare infinită, dar are loc mai ales în dramă (*Laocoon, Sclav murind, Madona Sixtină, Macbeth*). Etapa renascentistă (*Laocoon* este o operă ce pare trimisă înapoi, prin timp, dintr-un secol mai tîrziu — mai sînt poate alte cîteva opere antice care dau acest sentiment, dar nu în chip atît de puternic) este poate cea mai grea, dintre toate cele parcurse de spiritul estetic. Acum el își completează în mod absolut posibilitățile. După ce a realizat perspectiva nemișcării — îndelungul repaos perceptiv — în obiect și în forța care poartă obiectul, va realiza repaosul în drama vieții cu toată amploarea, neodihna și eternitatea ei. Atingerea unui repaos, a odihnei intuitive, în obiect este grea pentru că mai întîi trebuie indentificat obiectul în haosul aparent care este lumea, mai înainte denumită o polistructură (haos care devine structură — parțial, structură — în întîlnirea cu o altă structură). *A realiza repaosul în mișcare implică în sine o contradicție care se cere depășită. A realiza repaosul în continuitatea frămîntării, a luptei este aproape imposibil, oricum vizează incredibilul.* De aceea, arta renascentistă este cea care cel mai adesea atinge sublimul („frumosul este credibilul, sublimul este incredibilul"). De necrezutul a fost realizat, desigur,

în multe opere mari. Drama este veșnică. Trebuie să o acceptăm stînd liniștiți, cu eroism deplin, în liniștea percepției care știe, că prin putința ei de pauză și suspensie, de odihnă, de repaos, este singura șansă a omului. În această liniște drama, lupta se evidențiază deplin. Abia așa ele se lasă cunoscute. Omul, a cărui natură chiar este drama, va deveni tot mai conștient de el însuși, de necesitatea sa de a trăi prin luptă. Infinitul dramei este mai puternic (un infinit de putere superioară) decît celelalte, pentru că le include pe toate (relație asemenea aceleia dintre diferitele clase de infinit matematic, studiate de Cantor). Aici, în reflectarea dramei, în artele dramei, omul se educă în mod special pentru perceperea infinitului. Dar, mai întîi, trebuie să se realizeze liniștea percepției. Intuiția cunoscătoare nu poate fi o alergare fără termen final prin infinitul extins. În receptarea dramei subiectul se așază pe o culme a acesteia. De aici el vede un întreg peisaj, chiar dacă acesta este acoperit de prea multe cețuri ale preconcepțiilor, este prea îndepărtat sub raport emoțional etc. El vede chiar modul în care culminează relieful dramei și de aici deduce legea acesteia: totala neodihnă a frămîntărilor, infinitul tensiunilor, faptul că lupta nu se poate încheia decît în percepția noastră, cînd aceasta devine total conștientă, fiind, acum, percepție totală, intuiția apropiindu-se de perfecțiune. Aceasta este a treia perioadă estetică. *În prima, intuiția a rămas intuiție, în a doua intuiția a favorizat la extrem conceptul — acum, în perceperea și cunoașterea renascentistă a lumii, s-a atins exprimarea intuiției prin legi ferme.*

Cum s-a progresat însă către infinit, sau către totalitate, în percepere, în receptare? Arta Renașterii este cea mai puternică modalitate a educării unei tendințe funciare a subiectului — a nu rămîne în limitele percepției actuale. Durata este un dar al echilibrului. Legile echilibrului sînt legile timpului care merge către constanță. *Echilibrul dă extensie timpului, dă continuitatea trecut — viitor. Non-echilibrul, ori dezechilibrarea, dă sensul, orientarea timpului, produce discontinuitatea trecut — viitor. Receptarea estetică (deci receptarea pur și simplu) înseamnă identificarea elementelor de echilibru și dezechilibru din realitatea percepută.* Din acestea se poate construi mai departe, în intuiție, o realitate mai largă, infinită chiar. Echilibrele se propagă și la fel dezechilibrele. Ele dau interțeserea permanențelor și impermanențelor în lumea cea mai apropiată, ori în lumile îndepărtate ale realității percepute.

În artă, în funcționarea perceperii estetice pure, în sens restrîns, echilibrul (calitatea de echilibru a percepției) este simțit prin chiar faptul că stabilizează percepția, că o liniștește. În știință el este constatat din faptul că i se poate da o lege, deci se poate traduce prin

raporturi conceptualizabile între niște concepte. Misterul subiectului este acela de a experimenta realmente lumea în interiorul său, chiar dacă o face uneori imprecis. El poate stabili fără a ieși din sine legitatea unor raporturi surprinse în cursul receptării. Nu este îndoială că acest mister se reduce la o simulare extrem de fină a comportării obiectului, simulare cu totul inconștientă în general, dar care, cînd și cînd, se exprimă și conștient. Oricum, aceasta se întîmplă în chip clar după ce revoluția estetică a Renașterii s-a produs. S-ar putea spune că, greu de perceput în liniște, marea dramă a lumii era așteptată continuu în inconștientul umanității. Era așteptată pentru a fi percepută, intuită și deci cunoscută, după ce era neîntrerupt simulată, în interiorul spiritului, de foarte ampla serie a subiecților. Așa apare conștiința modernă.

Această surprindere și relevare a dramei a fost ultima cu adevărat mare deschidere concretă către absolut. Dincolo de dramă realul și viața nu mai au ceva tot atît de universal de oferit. Ceea ce omul a avut de găsit și de făcut pe pămînt a părut să fi fost găsit și făcut. În Renaștere credința omului în el însuși ca subiect este maximă. Ea este evidentă în viața tuturor marilor personalități ale vremii, de la martiri și pînă la criminalii magnifici și odioși, precum Cesare Borgia. Cunoașterea se desăvîrșește, apoi conștiința se eliberează, dar în fapt nu se mai întîmplă nimic sau aproape nimic absolut fundamental. Marea sinteză originară a receptării estetice și a modelării conceptuale a lumii suferă o sciziune tot mai adîncă. Intuiția, disciplină spirituală, evoluează către perceperea de sine a subiectului ca subiect. Este subiectivizarea totală a cunoașterii estetice. Cea de a doua, cunoașterea conceptual-științifică, se obiectivează neîntrerupt. Cunoașterea conceptuală se desprinde de subiect, așa încît știința crește ori stagnează după legi proprii care, deși pot fi, mai mult sau mai puțin, folosite de oameni, ca ființe pragmatice, neglijează în ansamblu oamenii ca ființe sensibile. Receptarea estetică și activitatea științifică nu au cum fi despărțite în mecanismele desfășurării lor, dar diverg total prin materialul pe care se aplică și parțial prin produsele lor. Scopurile vor diferi și ele.

Drumul cel mare, cel primordial și esențial al cunoașterii este deja parcurs. Omul vede modificat, în acest moment, destinul său practic: vede afectarea destinului ontologic al conștiinței sale, dar nu vede schimbat și destinul său atîta vreme cît se recunoaște ca ființă întreagă. Această situație omul ar fi asimilat-o, poate, dacă schimbarea conștiinței sale s-ar fi dovedit întreagă și ireversibilă. Nu a fost însă așa. În locul unei transformări de fapt a condiției ontologice umane, este generată doar o schimbare potențială a acesteia. *Există două serii ale diversității cunoașterii, după*

două dimensiuni ale acestei cunoașteri : dualitatea concept-reprezentare și triada obiect—forță—fenomen. Triadei îi corespunde, în lumea dualității concept—reprezentare, secvență—intuiție pură—noțiune—lege. Pe tot parcursul istoriei, adevărata cunoaștere înseamnă parcurgerea metodică, coerentă și integrativă a acestei diversități structurale. Dificultățile parcurgerii reale ale treptelor cunoașterii se probează a fi enorme. La intrarea tîrzie în fluxul cultural a unor civilizații sau la îmbătrînirea altor civilizații, metoda ajunge să fie adesea escamotată. Momentele diversității cunoașterii sînt variat mixate ori insuficient desăvîrșite. Acestea sînt manierismele, perioadele barocului.

Poate fi oare creditată o astfel de împărțire a istoriei reflectării estetice? Acțiunea există în pictura egipteană, dar ea nu era acțiune ci detaliu în obiect. O sclavă care își pieptăna stăpîna, o regină invitînd la erotism un zeu, un faraon care vînează nu sînt decît o sclavă, o regină sau un faraon reprezentate în chip mai detaliat, sub raportul aptitudinilor lor. Frumusețea picturii egiptene este cea mai aleasă și mai rafinată. Ea oferă privitorului sentimentul unei perfecte satisfacții pentru că scopul ei, ca act de cunoaștere, este întru totul împlinit. Precum în orice artă mare, cunoașterea și frumosul nu s-au despărțit ci au format o maximă sinteză. Cunoașterea este, încă o dată, văzută ca intrare într-un necunoscut care, astfel, se luminează. Arta bizantină practică un hieratism al obiectului, asemănător celui egiptean. Este clar că miracolul lumii, al ființei, este mai puternic în obiect decît în orice formă de antrenare a obiectului în mișcare — este aproape la fel de puternic acest miracol ca și cel al neființei. Fabulosul acestei lumi îl formează neființa continuată chiar în lumea ființei, infiltrîndu-se în aceasta, neființă care nu este și totuși este. Obiectul este, deși destinul său este să nu fie. Apoi obiectul pare să susțină mai mult nemișcarea perceperii, intuiției, decît o poate face veșnica mișcare, cu toată inexorabila ei permanență. *Obiectul este partea de nemișcare, de identitate, din fenomen (o parte reală, care există nu doar prin iluzie, sau prin convenție)* oricît arfi de indisociabil fenomenul, la fel cum *zeul este chiar nemișcarea lumii întregi*. Sfîntul bizantin este un înger, deci un mesager. Așa și este numit sfîntul de Ioan Teologul („Îngerul bisericii din Sardes..." etc.). Deci el nu poate fi obiect deplin, ființa deplină, ca statut existențial. Este o forță, o tendință — purtătorul, altminteri inexistent, al unei mari forțe. Numai din interesul sugerării sacralității (care se cere întrupată) el este redat ca ființă concretă, ca obiect, în sens general. Contradicția, însă, apasă asupra rezultatului. *O melancolie străbate arta bizantină, artă în care puterea trebuie să renunțe să fie putere și existența să fie existență. Desigur,*

există o măreție a acestei melancolii, dar una care nu spune nimic despre adevărul lumii în ansamblu, ci doar despre faptul că lumea poate ajunge să fie zdrobită chiar de adevăr.

În pictura din prerenaștere drama vieții este resimțită, însă numai în chip confuz — este, deci, insuficient înțeleasă. Obiectul — și forța ce îl poartă — sînt cunoscute, înțelese, trăite. Această forță modelează personajele principale, așa cum este și firesc, drept personaje neafectate de dramă. Drama pătrunde totuși, de acum, legată însă numai de cadru, de peisaj sau, timidă, caracterizează personajul secundar, ori malefic, aceasta prin contrast cu determinarea totală și neabătută care este chiar esența personajului principal. Ceva similar se poate constata și în pictura indiană mai nouă în care, în plus, termenul forță nu este foarte pregnant. Nici o calitate cu totul originală nu rezultă de aici — doar dacă nu se socotește calitate evidenta nedesăvîrșire care solicită noi căutări pentru atingerea, cumva, a desăvîrșirii — o chemare ce nu a rămas fără rezultat. Această artă poate fi sublimă, dar este sublimă pe părți — niciodată în întregul operei. Arta prerenașterii a chemat la găsirea desăvîrșirii fără a se garanta în nici un fel că această desăvîrșire va fi stinsă.

În barocul postrenascentist obiectul și chiar forța se dizolvă total în dramă. Se ajunge iar la indisciplină perceptivă (indisciplina fusese tipică pentru perioada preestetică a reflectării) care însă acum arată cît de puternică poate fi capacitatea perceptivă umană. Această formă de manierism ce se exprimă tipic în barocul din postrenaștere nu este decît o tendință de așezare a receptării estetice doar în ultimul moment al evoluției reflectării, cu neglijarea celorlalte momente. O asemenea orientare a cunoașterii este, istoric, foarte veche, revenind ciclic. Se dă importanță produsului final, aparent cel mai interesant, uitîndu-se însă lucrul cu adevărat important și interesant, anume că, indiscutabil, cunoaștere și viață, frumos și existență sînt indisociabile și că, fără a fi lipsite de particularități, cunoaștere și frumos subzistă și cresc nu prin detalii și caracteristici particulare, ci prin respectarea naturii lor profunde, aceea de a fi viață și existență.

Barocul începe lent, dar nu imperceptibil, în opera lui Euripide, crește în elenism, este puternic la Seneca. Diminuă apoi, sau crește, în funcție de dificultățile pe care le întîlnește efortul istoric de cunoaștere. Două solicitări pot fi descifrate în operele rămase din baroc. Una este aceea a cunoașterii de sine a subiectului. Un subiect atît de puternic încît poate duce drama pînă la proporțiile ce se află în arta lui Rubens și Rembrandt (dramă care ajunge adesea la temperare prin prea mult) merită să fie cunoscut în el însuși, în focarul chiar al activității pe care o emană. Apoi este remarcabila negarea de sine prin vertijul de a cunoaște și de a fi. *Barocul nu este un principiu,*

ci o enormă energie de cunoaștere și expresie. Aceasta poate fi folosită pentru încă mai înalte succese ale simplității, echilibrului, desăvîrșirii. Barocul nu este progresul însuși, este capital pentru progres.

Ne aflăm în pragul realei disocieri subiect—obiect. Este necesară încă o privire analitică asupra artei și științei.

În toată arta — de la începuturile ei și pînă la arta cea mai matură și cea mai rafinată — subzistă o oarecare cantonare a percepției în senzația preobiectuală. Senzația care nu generează durere este, în sine, plăcere. În lunga discuție despre plăcere și durere se manifestă o veche neînțelegere. De obicei, răul este socotit a fi absența binelui. În realitate, în absența suferinței ființa se bucură. Suferința trebuie să capete actualitate spre a tulbura ființa normală. Cum altfel ar putea să se desfășoare viața în perspectiva morții, a bătrîneții, a bolii? Cînd obiectul se naște din senzații creează la început tensiune, neclaritate. Apoi, treptat, el devine un reper al inocuității sau nocivității senzației. Obiectul din percepție (sau chiar absența obiectului) spune despre dreptul subiectului de a percepe senzația în sine și deci de a se bucura de ea. Mereu, *în actul receptării estetice, percepția tinde să se reîntoarcă la senzație, atunci cînd obiectul nu impune o atitudine diferită.* De ce? Pentru că în senzația pură fluxul receptării poate să își găsească cu mai mare ușurință repaosul. De bună seamă, există o mișcare în subiectul însuși, așa încît nici senzația nu poate fi păstrată în infinit, dar ea oferă un adăpost, atunci cînd conținutul obiectiv primit în percepție nu pretinde altceva. În acest fapt constă frumusețea cea mai subtilă din artă dar și primejdia majoră a receptării estetice. Subtilitatea rezidă în simplitate și puritate. Primejdia este dată de aceea că senzația, prin uniformitatea și reproductibilitatea ei, poate deveni un semnal, un simbol pentru conținuturi și realități pe care nu le conține cîtuși de puțin și pe care le reprezintă doar prin convenție.

Știința, ea însăși, tinde către ceva aflat dincolo de cunoaștere. Conceptul tinde să devină nume (exclusiv nume) iar legea să devină enunț sau formulă. Enorma capacitate umană de a simboliza este sursa primejdiei. Ea este mult prea adesea tentată să opereze în gol, din simpla satisfacție de a se exersa. Numele și formulele în știință nu sînt, în sine, condamnabile. În ele rezidă frumusețea cea mai subtilă a științei dar și primejdia ei. Numele și formulele pot funcționa detașate de concepte, pur lingvistic, după regula lor logic-formală sau matematică. În finalul unor operații este regăsită prin decodificare realitatea conceptului și — prin acestea — realitatea însăși, într-o formă mai clară sau asociată unor detalii suplimentare. Forța realului constă în largile izomorfisme pe care le conține. Primejdia

este dată de faptul că numele, enunțul, formula pot deveni lucruri goale (nu forme vide care pot primi conținut — conceptul putînd fi, oricînd, forma cu care să se umple). Știința neadeverită, dar în care se persistă aberant (căci există prea adesea și o asemenea știință) diferă de alienarea mintală, de nebunie, numai întrucît, utilizînd cuvinte pe care alții le ignoră, ori în cuvinte care niciodată nu au avut vreo legătură cu vreun concept, reușește totuși să escamoteze lipsa de legătură între nume și concept. Într-o astfel de utilizare, totuși, cuvintele nu sînt vidate de conținut căci, în sensul propriu, nu sînt cuvinte.

Ce trebuie dedus din aceste constatări? Că, desigur, nu se poate face artă și nu se poate face știință dacă nu se reflectează asupra lor. Dar a reflecta nu înseamnă a vorbi despre ele în chip ciclic, redundant — înseamnă a le privi în toată intimitatea lor, nu însă dinlăuntru, ci din afară, făcîndu-le deplin transparente. Din afară este pentru înțelegerea perceptivă, înțelegerea conceptuală, iar pentru concept — percepție. Referențialul obligatoriu al actului de cunoaștere științifică este actul estetic. Referențialul actului estetic este cunoașterea științifică. Dacă faptul a fost prea adesea refuzat (reflectarea cognitivului în estetic și invers), aceasta s-a întîmplat doar pentru că *actul estetic s-a socotit a culmina în emoție, pe cînd el culminează în intuiție, în perceperea obiectului devenită cauză a voinței de a percepe.*

Acestea toate — fapte istorice și determinări inerente — au format condițiile de la care plecînd subiectul s-a întors tot mai mult ca să privească în subiect. *A apărut astfel un gen de al doilea subiect : cel ce privește subiectul care privește — căci altfel reflectarea nu ar exista. Adevărata artă a subiectului în contemplare de sine este, neîndoielnic, muzica.*

Subiectul ia ca obiect subiectul care contemplă obiectul (deci pe sine, fie că o recunoaște sau nu). Apoi subiectul ia ca obiect forța, tradiție, mișcare, aplicată pe obiect sau pe sine (dezvoltată, eventual, din sine), el însuși devenind, iarăși, obiect pentru privirea sa. În sfîrșit subiectul se privește privind drama. Se petrece, pînă la un punct, retragerea din real a subiectului, o distanțare în raport cu lumea. Este totuși drept să se întîmple așa, căci și sinele este real și face parte din această realitate. În prima perioadă a examinării estetice a receptării, percepția și intuiția sînt, într-un fel, sărăcite, chiar dacă se arată mai puternice și global sînt cu adevărat așa, mai nediscutabile, mai structurate, mai autentice și mai stabile. Subiectul este însă, de fapt, o minciună — oricum nu este mai mult decît o creație proiectată în lume de o necesitate foarte locală și foarte fluctuantă. A vedea întreaga lume din unghiul acesta, al subiectului, înseamnă a transforma lumea dacă nu într-o irealitate, cel puțin într-o realitate instabilă, irizată, secundă, caleidoscopică. Repaosul percepției, echilibrul ei, trebuie să se asigure acum deasupra a două mișcări în mare măsură deconectate. Nu este ușor dar, de acum, se poate spune că perceperea, capacitatea intuitivă și de reprezentare umană a fost îndelung, istoric, antrenată. Subiectul—obiect a existat și în arta egipteană. Acolo însă obiectul — ca și ansamblul lumii obiective — era încorporat în subiect și transformat într-un organ de receptare. În stadiul cel nou, subiectul se desparte întrucîtva de sine, socotind a nu mai fi un absolut, fiind numai ceva care are nevoie să se înțeleagă pe sine. O vagă urmă caricaturală, de detașare neserioasă — și implicit autoironică — va caracteriza arta și cunoașterea defactură estetică post-renascentistă, cu toate giganticele ei realizări.

La Corneille, ca și la Goethe, lucrurile se petrec chiar așa : obiectul se reflectă în subiect și acest ansamblu se reflectă în sine. Unitatea de formă a acestei arte — faptul poate fi presupus — nu este prea mare. Atenția se dirijează înspre echilibre, dar acestea nu sînt niște date ale lumii, ci elemente ale voinței subiectului manifestată în metoda — s-ar putea spune chiar în stilul — de percepere a subiectului, cît și în tiparele sale comportamentale, de valoare pragmatică. Romantismul caută izomorfismul forței, al mișcării neabătute, în lume și în subiect. *Întregul fenomen modern este privire în sine a subiectului aflat în fața dramei. Caricaturizarea devine singura șansă a dorinței de salvare în raport cu nevoile contradictorii* — pe de o parte cea de a se privi pe sine și pe de altă parte aceea de a se orienta către exterior, de a rămîne deci, cel puțin întrucîtva, subiect, de a rămîne cel care înțelege, percepe, intuiește; nu o ființă arbitrar aleasă, ci ființa ce rezumă lumea în ansamblul ei. În această fază a reflectării estetice se accentuează enorm riscul de a pierde totul ca reflectare, cunoaștere, înțelegere. Obiectul lasă liber, în afara sa, un adevărat infinit al obiectelor. Forța, mișcarea dirijată de o forță, lasă în afara sa un infinit al forțelor și mișcărilor. Acestea, deci, lasă subiectului o infinitate de posibilități, păstrează disponibilitatea totală a subiectului — și astfel, demnitatea sa rămîne totală. *Drama însă este absolută, fără limite. Este lumea toată. Reflectînd drama și participînd prin reflectare la ea, subiectul este total captat în lume și aproape desființat.* Pînă la urmă se poate întîmpla să nu mai rămînă din el chiar nimic (și atunci el nu mai participă la cunoaștere, la artă, la viață) sau cel mult rămîne atît cît este necesar să vadă și să spună că este desființat. *Muzica se descurcă cel mai bine în acest al doilea ciclu de trei epoci ale receptării. Ea descrie numai și numai subiectul, dar nu în latura sa intuitivă ci în aceea emoțională. Ea nu descrie receptarea ci variațiile de flux și de calitate ale receptării*, varia-

ții ce devin emoțiile — fiind, în esență, chiar aceste emoții. Iată acum și care sînt cele patru mari discipline ale cunoașterii :

(a) cunoașterea estetică prin reprezentări, intuiții,

(b) cunoașterea conceptuală, științifică,

(c) cunoașterea emoțională, muzicală,

(d) cunoașterea prin posibilitățile unificatoare ale limbajului, deci cunoașterea filozofică.

Modernismul conține un al treilea ciclu al reflectării, al unei cunoașteri, cu totul reverberată, prin automultiplicare și continua exteriorizare în raport de sine, a subiectului. Iată reflectarea subiectivității în fața obiectului neîncetat rafinat, prelucrat și reprelucrat în subiect și devenit Nimfa dormind, sau Domnișoara Pogany, ale lui Brîncuși. Același subiect, în continuu avans către obiect, ca subiect obiectivat (ca subiect devenit temă) și în continuă retragere ca subiect—subiect, deci ca subiect integral, vital (fiind acum, tot, receptare), are cel mai pur sentiment și cea mai pură trăire a forței în mișcare prin Pasărea Măiastră a aceluiași sculptor. Universalitatea dramei, care nu mai este pur și simplu dramă în lume, ci devine dramă în subiect (tot mai adîncă plan după plan, în acest subiect,—în fiecare plan mai profund reflectîndu-se un plan mai apropiat de suprafață) își află culminația în opera unui Picasso, a unui Dali sau a unui Chagall.

Iată deci că omul nu are ce altceva cunoaște, căci nu este nimic altceva care să fie cunoscut decît obiectul, forța determinantă și dialectica dramei universale, toate acestea văzute în axul interrelației obiect — subiect. Cunoașterea științifică este adînc marcată de scopuri practice. Acestea implică, în momentul de succes, mixarea adecvată a rezultatelor obținute prin reflectarea de pe o direcție sau alta. Conceptele însele cuprind într-o singură entitate obiecte, tendințe și agitația dialectică a realului. Iată, de exemplu, conceptul fizic de cîmp. Cîmpul este, în sensul larg, un obiect fizic — o realitate avînd extensie, formă etc. Este, de asemenea o realitate vectorială, o determinație. El implică în plus fluctuații, interferențe, pulsații. Conceptul de ereditate este desigur încă și mai complex. El se referă la o serie de caracteristici obiectuale, la o bază structurală anume. Are, în plus, o direcționare, este un proces orientat, este propagare. Pe acest teren, al eredității, se produc însă și dezintegrările, sfîșierile și eșecurile viului.

Știința tinde deci să integreze categorii ale existenței, repoziționînd, după necesități, realitățile concrete. *Cunoașterea intuitivă, estetică va tinde să integreze la maximum concretul nonaccidental în jurul categoriilor existenței*, dîndu-le astfel conținut și valoare de cunoaștere. Iată, deci, diferențe între cele două forme ale reflectării

lumii în subiect. Ele nu sînt însă așa de mari cum pot părea. *Știința caută persistența în efect, în rezultat, a unor înșiruiri de cauze și efecte — o persistență prin transformare, persistență în metamorfoză, dar astfel, cu sacrificiul formei, o persistență sigură. Arta caută o persistență de fapt a omologiilor și a statutului ontologic — o persistență nesigură, ideală, dar o conservare a identității profunde.*

S-a trasat, deci, aici o istorie estetică a cunoașterii. *A vedea astfel lucrurile înseamnă a putea spune ceva despre viitor.* Evoluția va fi mereu aceeași : de la obiect la forță și de la forță la dialectica globală și iar la obiect. Pe seama acestei ciclicități *subiectul dă mereu o parte mai mare din sine obiectului, îl subiectivizează pe acesta, obiectivîndu-se pe sine.* Într-un moment de mare frămîntare a receptării estetice, artistul va alege și va trebui să aleagă un obiect, nu mai mult decît un obiect, dar acesta văzut prin momentul respectiv al evoluției subiectului. Atunci cînd obiectul va fi stăpînit, artistul va adăuga obiectului forța. Cînd întregul univers al forțelor va fi controlat — în parametrii respectivei epoci a reflectării — se va trece la dialectica dramei. Manierismele, barocul vor apare în momentele de stagnare a evoluției istorice a reflectării. Subiectul va deveni tot mai îndepărtat de obiect — va transfera ultimului tot mai mult din subiectivitatea și chiar din capriciul său. Această ultimă previziune nu este însă prea asigurată. Nimic nu ne împiedică să ne gîndim la o restructurare a subiectului, la reasumarea de către subiect a deplinătății sale și astfel la eliberarea obiectului de subiectivitate. Este sigur însă că pînă acum drumul a fost mai ales celălalt.

S-a reflectat această evoluție estetică și cognitivă în esteticile teoretice elaborate în lungul istoriei? Desigur că nu se putea să nu se întîmple așa. Cu toate acestea, disparitățile, necorespondențele — mai ales cele de ordine cronologică — nu au lipsit, ba dimpotrivă au abundat. Reflectarea estetică, reflectarea pur și simplu, este un proces în același timp individual dar și colectiv extinzîndu-și interconexiunile la scara umanității. Prin acest proces, ca și prin alte cîteva procese fundamentale, umanitatea se constituie. El este deci un fenomen statistic cu puternice corelări interne (în funcție de care indivizii comunică atît cît comunică, dar știu despre comunicare și folosesc această pricepere și știință suficient ca să se poată interconditiona pozitiv sau negativ). Cu toate acestea (sau tocmai pentru că este așa), teoria elaborată de un individ, oricît de genial, oricît de reprezentativ, aspiră doar cu greu la a constitui un factor al omogenității, al promovării unei unități de vedere a oamenilor. Ea încearcă cel mult să determine unidirecțional oamenii. Diferența dintre estetica practică și estetica teoretică, la fel ca și diferența dintre etica

practică și cea normativă sau explicativă este, aproximativ, diferența dintre faptul statistic și fluctuație — precum diferența dintre rezultanta unei pluralități vii și alcătuirea individuală.

Există o estetică în care prevalează măsura — principiul echilibrului, al justului raport dintre părți — este estetica lui Pitagora. Există o estetică a convergenței valorilor extreme într-o valoare centrală, care este frumosul — estetica aristotelică. Ambele sînt estetici ale obiectului, ale lucrului. Estetica lui Platon, o estetică a reflectării ideii în realul pe care îl determină, este estetica forței propulsive. Frumosul ca apariție a divinului în lucru — estetica augustiniană — este o altă variantă a esteticii platonice.

Estetica lui Kant se arată a fi una cu mult mai complexă. Kant se ocupa de reflectarea perceptivă, intuitivă inițiind studiul esteticii în sensul în care acest concept (al esteticii) a fost utilizat aici, singurul suficient de larg spre a cuprinde esența reflectării artistice a lumii. Kant a elaborat apoi o teorie a frumosului ca existență a unui scop aparent al formei, întrucît forma este reflectată neconceptual (nu scop al lucrului în sine, ori măcar al formelor aprioric determinate, a căror cuprindere nu este văzută de el fără concept). *Frumosul care înseamnă un drum spre o indefinisabilă și intangibilă țintă este un frumos dialectic, un frumos al dramei.*

Estetica dualității intuiție-expresie (Croce) este estetica în care subiectul se cercetează pe sine proiectat în obiect. Numeroase încercări moderne de sistem estetic nu dau decît dovezi în plus că estetica teoretică raportîndu-se la intuiția estetică, la un proces receptiv, și astfel, cognitiv, indiferent cîte idei ar adăuga, urmează, în mare, drumul general al cunoașterii schițat anterior în această lucrare. Iată, de exemplu, estetica planurilor de apariție, a lui Nicolai Hartmann. Ea are o puternică legătură cu reflectarea reverberantă, în subiect a lumii și cu obiectivarea continuă a subiectului care, astfel, subiectivizează lumea. Tot mai rar, omul de azi este în stare să perceapă obiectul, conjunctura, lumea, într-un act unic, să le cuprindă într-o intuiție unică. El include în sine o aparență, apoi se îndepărtează de sine și privește iar — și tot așa. Omul de azi cunoaște cu prudență — dar nu cu prudență platonică, cea mai înaltă virtute, cea a respectului față de zei, ci cu prudența venind dintr-o frică prea adesea meschină. Subiectul retras în sine cunoaște doar pentru sine și nu în numele condiției sale de a fi, deci în numele condiției de ființă universală, de reprezentant al Divinității. Diferitele atitudini estetice se cer, însă, toate păstrate și utilizate. Toate constituie referențiale și structuri interne într-o gîndire estetică globală, care procedează în chip responsabil, întrucît toate au în vedere adevărul și îl conțin, într-o măsură sau alta, într-un mod mai deschis și mai clar,

ori mai învăluit, sau mai difuz. Se va da, în cele de mai jos o prevalență relativă — foarte relativă de altfel — esteticii lui Croce, întrucît acesta folosește perspectiva kantiană, de abordare a cunoașterii bazice, unifică cele două estetici kantiene, cea a receptării și cea a frumosului și surprinde hotărît dialectica vieții, punînd accentul principal pe procesul intuitiv.

Istoria esteticii este o paralelă aproape perfectă a istoriei filozofiei. Exagerînd întrucîtva — și totuși rămînînd în vecinătatea adevărului — s-ar putea spune că o estetică (oricare ar fi aceasta) poate fi transformată într-o ontologie coerentă prin simpla substituție a cîtorva din termenii folosiți curent spre a descrie statutul valorii estetice cu alții care să privească existența.

Dacă se pătrunde în istoria esteticii mereu pare să este vorba de succesiunea unor estetici diferite care se oferă examinării. Esteticilor diferite le corespund filozofii diferite. Filozofia — și implicit estetica — a făcut complexul caracterului ei neștiințific întrucît se știe că pot persista filozofii contradictorii, reciproc incompatibile teoretic, din epoci diferite. În egală măsură, filozofii și estetici variate pot apare simultan. Dar ceea ce se omite este că așa se întîmplă și în știință. Știința de aici și de acum nu seamănă cu aceea de altădată. Excepții constituie matematica și logica, dar acestea sînt științe ale unei realități care se limitează prin procesul definirii ei și care, deci — lucrul nu a fost însă observat — nu operează cu inducția incompletă ci cu inducție completă. Triunghiul de aici și de acum este, prin raportare la conceptul matematic de triunghi, triunghiul perfect. Tot ce nu se află cuprins în triunghiul acesta — variațiile dimensionale ale laturilor sau unghiurilor — nu face obiectul studiului. Triunghiul care se studiază este cel care umple total conceptul. O dată ce ai conceptul, poți aplica procedeul inducției complete. *Știința nu diferă de filozofie întrucît are un grad mai mare de certitudine. Fiecare are gradul de certitudine liber ales prin delimitarea obiectului. Știința diferă de filozofie întrucît (excluzînd total subiectul, cu ajutorul conceptului care se eliberează de subiect) ea poate rejecta iremediabil o teorie, o ipoteză, o dogmă.* Filozofia nu poate rejecta iremediabil nimic întrucît depinde de subiect nu pentru a enunța teoria, ipoteza, dogma ci pentru a-i produce, construi, fabrica un domeniu oarecare de valabilitate. Mai sînt și alte aspecte ale acestei incapacități de rejectare. Multe dintre ele țin de relația gîndirii filozofice cu limbajul. Ele vor fi reluate ulterior. Pentru moment este de spus doar atît: istoria teoriilor estetice și a celor filozofice este și ea o istorie a cunoașterii, necesară în totalitatea ei, toată fiind cunoaștere cu un grad mai mare sau mai mic de relevanță pentru real. *Dacă a existat o dezvoltare contradictorie a esteticii și filozofiei înseamnă că așa a fost necesar*

să se întîmple spre a rezulta cît mai multă cunoaștere. Nu se poate aștepta atingerea unui termen final al istoriei teoriilor esteticii și filozofiei, în sensul în care s-ar spera să se dețină, la un moment dat, fotografia unei realități oarecare. Adevărul, în istoria teoriilor, nu este concentrat, nu constă într-o corespondență punct cu punct a realului și reflectării (precum într-o fotografie), ci este distribuit difuz, peste tot, ca într-o hologramă.

Nu mai rămîne acum, în această secțiune a lucrării, decît să se vadă, succint, cum se proiectează știința pe fondul acestei evoluții estetice. Într-o reprezentare mai îndrăzneață obiectul nu există. O astfel de reprezentare este numai privire asupra obiectului, aceasta chiar atunci cînd consemnarea interioară a reprezentării se face între limitele unui rezonabil realism. În cadrul fenomenului modern a reprezenta, în plan cognitiv individual ori deplin artistic, revine la a conștientiza și lumea și reprezentarea. Într-o frescă egipteană totul este obiect, totul este definit și definibil. Acțiunile sînt raporturi interobiectuale. Cum stabilește capacitatea receptivă umană obiectul în cadrul unei intuiții, cum îl fixează într-un concept relativ stabil? S-au dat nenumărate răspunsuri la această întrebare. Se găsesc persistențele din complexele de senzații, echilibrele, constanța. Astfel de răspunsuri sînt puțin satisfăcătoare. *Poate cel mai potrivit este să se observe că în obiect este sesizat un anumit raport sau o suită de rapoarte.* Orice formă de cunoaștere, absolut orice formă, implică nu doi termeni, cum se spune de obicei și cum s-a acceptat, implicit, în cele de pînă acum, ci trei termeni : subiectul care intuiește, obiectul care este reflectat (intuit) și referențialul. Obiectul este asimilat într-un mod greșit oricărui perceput. În realitate nu este așa. Ceva poate fi centrul unui fals sentiment de a percepe. Percepția nu se produce, cu adevărat, altfel decît ca percepere într-un referențial de asemenea perceput, fie că acest referențial este un dat exterior subiectului, fie că este proiectat în cîmpul percepției de subiectul însuși. Se poate crede — abordînd lucrările din încă un punct de vedere — că *demența nu este altceva decît percepția într-o conștiință care nu utilizează, ori utilizează parțial referențialele necesare. Alienatul ia o astfel de percepție lipsită de conținut — de orice relevanță, de orice substanță informațională — drept percepție completă, deci drept percepție pur și simplu.* Evident, perceput și referențial își pot schimba, foarte adesea, locurile, respectiv funcțiile în actul cognitiv, de reflectare. Gîndind lucrurile în acest mod — și ele nu pot fi gîndite altfel — întrebarea poate fi pusă încă o dată : ce este obiectul? Dacă este adevărat că natura obiectului constă în aceea de a fi raport (sau ansamblu de rapoarte), atunci *obiectul este o realitate care își*

poartă referențialul în sine. Nu constanța contează (s-a zis : „un complex relativ stabil de senzații") ci faptul că într-o parte a sa (ori dintr-un unghi, sau într-un mod) *el poate fi privit prin raportare la un referențial oferit de o altă parte a sa.* El însuși oferă mereu un alt unghi de perspectivă. Permite sau propune, eventual, un alt mod de abordare care îi poate deveni și chiar îi devine propriu. Prin această schimbare posibilă de perspectivă obiectul își oferă sieși un referențial de care subiectul să se servească în reflectare. *Ceea ce nu poate servi pentru o astfel de utilizare dublă, în actul cognitiv, de reflectare — apărînd în acest act ca perceput și referențial pentru sine — nu este obiect.* Pornind de aici lucrurile se clarifică și mai mult. Referențialul care funcționase pentru sine poate fi extins, permițînd utilizarea ca referențial pentru alte obiecte. *Inutil să se spună că faptul de a avea referențialul în sine nu trage după sine consecința că obiectul își epuizează esența în acest referențial.* El poate fi cunoscut și trebuie să fie cunoscut și în referențiale străine. Dar un referențial exterior nu există decît legat tot de un obiect, deci de o entitate care își are propriul referențial inclus. Dacă perceperea realului nu poate fi făcută decît raportînd ceva la altceva, atunci este clar că această percepere, ca să devină știință, obținînd pentru obiecte concepte (concepte în care raportările să fie date explicit, sau măcar întrevăzute), trebuia să se dirijeze în mod special către obiect. Avea să se constituie o știință a obiectelor în care ceva se răsfrînge în altceva coerent cu sine, atașat sieși (deci corelat obiectului, situat în proximitatea acestuia), în sens cognitiv, prin asemănare de comportare în cîmpul intuiției. Marile științe ale obiectului sînt știința pitagoreică a numerelor (ca esențe și reflectări ale rapoartelor), logica aristotelică (știință a judecăților și raționamentelor) și geometria euclidiană. Obiectul, atît cît se cere a fi cunoscut, se epuizează în raportări limitate.

Paralela viziunii estetice și a celei conceptual-științifice pare să înceapă a se releva și defini. Filozofia sugerează a fi o amplificare și încoronare a viziunii estetice a lumii. În realitate este și așa, dar nu este totdeauna așa. Omul reproduce condensat destinul trecut al speciei și entității ontice căreia aparține. Adesea însă evoluția individului anticipează soarta care abia așteaptă specia. Filozofii au devansat, uneori, istoria cunoașterii.

Forța și mișcarea scot obiectul din sine. A examina exclusiv în referențial propriu un obiect care este condus înspre lume de o mare forță, revine la a-i perverti natura — și la alienarea cunoașterii sale. Obiectul pe care se aplică un vector nu este suficient caracterizat prin raportarea la un referențial de sursă internă — el va fi înțeles deformat prin raportare doar la sine și deci trebuie pus în relație cu exteriorul. Întreaga știință practicată începînd cu Arhimede (pînă la un

Galilei, Pascal sau Kepler) este știința obiectului vectorializat. Chiar și echilibrele nu mai sînt echilibre ale măsurii, ci ale compensării reciproce a unor antagonisme, ale unor forțe, chiar dacă acestea sînt forțe elementare, simple. Mișcarea nu mai este tranziție între două modalități ale raportării a două obiecte, unul la celălalt; ea este chiar mișcare, obiectul este transformat, ca natură, de faptul de a fi în mișcare. Cosmosul ptolomeic este obiect. Cosmosul copernician și keplerian este ordonare de vectori. *Culminația primei perioade a științei este obiectul geometric. Culminația acestei a doua perioade a științei este principiul galilean al inerției.* Paralela dintre receptarea estetică și cunoașterea științifică se continuă astfel. Pasul cel mai mare în cunoaștere este făcut însă în epoci diferite de cele două mari modalități ale reflectării. Pentru artă, pentru receptarea estetică în general, esențialul este reflectarea însăși a obiectului. Tot restul cunoașterii intuitive este conținut, ca potențialitate cel puțin, în acest prim pas. Ceilalți pași sînt, apoi, inevitabili. În cunoașterea conceptual-științifică esențialul este dat de a doua etapă, respectiv cea a relevării vectorialității. În mod exact marele moment de împlinire este reprezentat aici de includerea conștientă, metodică, a obiectului într-un referențial extern. Galilei face aceasta în mod clar, explicit. *Momentul galilean cuprinde, în sine, toată evoluția viitoare a științei.* Descoperirea legii gravitației este generată de faptul de a se așeza mișcarea mărului și mișcarea lunii în același referențial. Introducerea referențialului nu este doar conștientizarea unui fapt intim și inerent al cunoașterii, este mult mai mult decît atît: accesul la un principiu absolut fundamental al cunoașterii, neexprimat anterior ca atare și nici apoi suficient de clar, dar singurul care oferă o metodă reflectării. Enunțul principiului poate fi: *constanța referențialului ales.* Acesta guvernează totul în actul observației științifice și procesualității cunoașterii, de la logică și pînă la fizica particulelor elementare. *Principiile logice, al identității și al noncontradicției, principiile fizice de conservare, toate, sînt produse realizate pe baza actului de păstrare a referențialului.* Procedăm totdeauna așa în viață? Practicăm, de exemplu, logica de pe pozițiile unui referențial constant? Cu siguranță nu. Dacă însă nu procedăm totdeauna așa în știință — dacă metoda științei se privează de acest principiu normativ — atunci nu mai facem știință. *Știința înseamnă cunoaștere în condițiile păstrării constante a referențialului.* A cărui referențial? Cum se alege referențialul? Aceasta este marea problemă. Să vedem cum se procedează în receptarea estetică, eventual în altă.

Ce se întîmplă în cursul a ceea ce socoteam a fi repaosul perceptiv, faptul cel mai bazic al cunoașterii estetice și al cunoașterii în

general? Fenomenul poate fi întrezărit de oricine se educă spre a vedea. *Repaosul nu este repaos, ori cel puțin nu este repaos în prima fază a sa — este căutare a repaosului.* Fluxul perceptiv este în mare măsură oprit, dar percepției centrale, intuirii obiectului în totalitate, sau parțial, i se caută mereu raportări după raportări și fiecare din aceste raportări este lent examinată pînă se ajunge la referențialul cel bun, cel util, cel care permite cea mai bună perspectivă asupra obiectului. *Experiența științifică este stabilitate a punctului de perspectivă într-un referențial. Experiența estetică este oferire de referențiale în jurul unei intuiții centrale stabile. Evident între cele două acte al doilea este cel primordial.* Care este referențialul căutat? Se poate spune vreodată care este cel mai bun? Există o regulă a alegerii? Există una deosebit de fermă, inexorabilă. Este *regula corelației. Referențialul trebuie să asigure maximum de corelații în intuiție, în cunoaștere.* Despre ce fel de corelație este vorba? Corelația între ce și ce? Se va vedea imediat. Înainte de aceasta se cere însă de subliniat: perceperea estetică, reflectarea intuitivă trebuie să preceadă actul științific. Căci în reflectarea estetică, intuitivă, se încearcă referențiale diverse, se probează perspective noi. Fără acest moment nu poate exista știință. *Cel care nu vede o clipă lumea sa cu un ochi înclinat spre actul estetic nu va traduce această lume în concepte științifice adecvate, căci va cădea în capcana primului referențial pentru interpretările sale: va uza eronat de sistemul de referință care i se va oferi întîmplător.*

Ducînd pînă la capăt experiența estetică, se educă întreaga capacitate cognitivă pentru utilizarea referențialului în funcție de corelația pe care o permite. Mișcarea cunoașterii estetice va tinde către sisteme de referință și perspective corelînd la maximum obiectul și subiectul, eliberînd în subiect întreaga sa forță perceptivă, intelectuală și emotivă. Receptarea estetică este receptarea estetică plus apropiere de înțelegerea științifică și nu mai puțin educare muzicală (înțelegînd prin muzică orice artă a emotivității). Cu cît toate aceste facultăți sînt cultivate mai puternic, cu atît intuiția estetică va fi fost mai fină și mai fidelă.

Dacă intuiția va tinde să evolueze către cunoașterea conceptual-științifică, atunci alegerea referențialului se va face după principiul maximei corelații intra- și interobiectuale, care deci sustrage subiectului subiectivitatea reflectării. Nu se poate stabili însă care este acest referențial fără căutarea prin referențiale diverse, fapt esențial estetic. În plus, corelarea doar într-o singură dimensiune (exclusiv pe linia obiect—obiect, sau exclusiv pe aceea obiect—subiect) este imposibilă. Cunoașterea estetică și cunoașterea științifică se învecinează, se succed și se determină.

După Galilei urmează Newton, Laplace, Darwin, Curie. Aceştia sînt creatorii ştiinţei care implică, într-un grad mai redus iniţial şi mai înalt apoi, dialectica, drama neoprită a cosmosului — un joc de forţe care se echilibrează şi se dezechilibrează. Cu Einstein, Planck, Heissenberg, Pauli, Freud, Horney se intră în ştiinţele în care subiectul s-a obiectivat şi apoi s-a reîncorporat, în chip determinant, cosmosului, naturii din care, existenţial, a ieşit. Natura, pe care subiectul o părăseşte, l-a determinat, formîndu-l ca subiect. Omul este, fundamental, unul singur, acelaşi în devenirea sa istorică. *Ipostazele sale cognitive sînt un mod de a se elabora pe sine ca operă estetică. Ele reprezintă, ştiinţific, mişcarea omului în referenţialul său de o voinţă supraumană închisă în materia biologică sau produsă de aceasta.* A face, deci, estetica ştiinţei nu înseamnă a propune sau a norma, ci a constata.

Pînă la urmă, însă, ce estetică alegem pentru ştiinţă, pentru înţelegerea acesteia? Există o singură estetică şi o singură ştiinţă, dar ele nu au fost făcute de un subiect sau altul, de un singur subiect, căci subiectul într-un anumit sens, superior, nici nu există; oricum, nu există ca proprietate asupra cunoaşterii, ori asupra sinelui, a celui care cunoaşte. Subiectul fiinţează ca reflectare pură, în care tot ce nu este reflectare, mai devreme sau mai tîrziu, se dizolvă. Istoricitatea cunoaşterii este terenul autentic al unirii esteticii şi ştiinţei — în nici un caz, nici o doctrină estetică sau alta şi respectiv un moment ştiinţific sau altul nu epuizează latura estetică a fenomenului ştiinţific şi nici legătura dintre intuiţia estetică şi conceptul care se dezvoltă prin ştiinţă şi ca ştiinţă.

III. PRACTICA UNEI ESTETICI A ŞTIINŢEI

Cum se formează un element în conştiinţă? Cum se oferă conştiinţei un element care venind dintr-o lume exterioară devine, astfel, al conştiinţei? Asemenea întrebări ar fi avut un sens foarte limitat pentru înţelegerea ştiinţei, în chip exclusiv, ca fenomen cognitiv. La fel de limitată ar fi fost valoarea răspunsurilor la asemenea probleme cîtă vreme estetica ar fi fost văzută doar ca teorie a artei şi frumosului, sau dacă legătura esteticii cu ştiinţa ar fi fost tratată ca superficială şi incidentală. Lucrurile — aşa cum s-a arătat în primele două secţiuni ale analizei de faţă — nu pot sta aşa. Legătura reflectării estetice cu reflectarea ştiinţifică este profundă şi inextricabilă. Legătura aceasta se constituie în baza structurii actului cognitiv ca act global (aspect care a fost arătat a reprezenta singurul adevăr

în această privinţă), precum şi pe seama faptului că modul de abordare a realului în cadrul estetic şi în cel ştiinţific tind să fie congruente. În asemenea condiţii este strict necesar să se pună problema: *cum se oferă conştiinţei un anumit conţinut de cunoaştere?* Ceea ce se intenţionează aici nu este însă elaborarea sau relevarea unei metafizici a conştiinţei, ci un studiu fenomenologic şi explicativ asupra acesteia. Nu ne interesează faptul apariţiei sau existenţei conştiinţei, ci trebuie să sesizăm care este interrelaţia procesualităţii inconştiente şi a celei conştiente în actul reflectării. O asemenea problemă ne permite să revenim la relaţiile intuiţie estetică — ştiinţă. Se poate anticipa spunînd: *receptarea estetică a lumii este sporirea la maximum a conştienţei reflectării, ca reflectare. Cunoaşterea ştiinţifică înseamnă păstrarea conşticnţei pentru a se avea o conştiinţă maximă în momentul final — cel al judecăţii şi al raţionamentului.*

În fapt, chiar în plan creativ, arta este mai ales recepţie — recepţie care şi-a suspendat, într-o fază a sa, fluxul şi care continuă acum, în creaţie, împletindu-se creator cu alte receptări suspendate în timp. În schimb, folosirea celui mai simplu concept este un act creativ direct, contrar a ceea ce socotea Kant. Ca urmare arta, cunoaşterea estetică *înseamnă conştientizare metodică a memoralului (precum, desigur, a percepţiei) — şi astfel este educare a conştienţei; cealaltă cunoaştere, cea ştiinţifică, este educare a metamorfozării receptării în concept abstract, fapt revenind la un travaliu inconştient. Ştiinţa este educare a operativităţii inconştientului.* Se va încerca să se clarifice sensul acestor lucruri, care au aparenţă paradoxală fără să fie astfel.

Ceea ce ţine de perceperea conştientă se poate actualiza oricînd în forma perceptivă, mai exact se poate actualiza ca reprezentare. A-ţi reaminti un apus de soare, a revedea conştient apusul soarelui, este un act perfect inteligibil, dar simplul enunţ al judecăţii „acest fapt este inteligibil" sau „soarele apune peste deal" sau al oricărei alte judecăţi este un enorm mister. O judecată nu se elaborează în conştiinţă — precum nici raţionamentul nu se elaborează în orizontul conştiinţei. Ele sînt oferite conştiinţei gata formate; în deplinătatea structurii lor. Explicaţiile asociaţioniste şi altele ţin pentru dinamica imaginilor şi reprezentărilor dar nu pentru actele logicii.

Ce este aşa-zisa cunoaştere vie, neschematică, directă? *Ce este „contactul vital cu realitatea"? Nimic altceva, se poate aprecia, decît cunoaştere estetică.* Există o deplinătate a cunoaşterii estetice. Recepţia, în această formă a reflectării devine implicit expresie — este chiar expresie. Receptorul, într-un anumit sens, se dovedeşte un

canal (de o extremă complexitate funcțională și totuși un canal) prin care realitatea trece către realitate. Creația, în această transmitere estetică, nu lipsește dar este oarecum naturală, nu implică o intervenție exterioară și cu atît mai puțin distorsiune. În receptarea estetică, receptare ce devine expresie, realul își urmează destinul într-o formă mai pură, protejat de obstacolele care îi pot bara fluxul. Abia în subiect, obiectul se împlinește, se asociază mai autentic, mai conform naturii sale, cu alte obiecte. În subiectul estetic (subiectul ce receptează estetic), lumea este mai fidelă sieși decît în existența sa primară. A contempla estetic — ceea ce revine, de fapt, la a vedea cu adevărat — înseamnă a nu te împiedica să exprimi obiectul. Înseamnă însă, totodată, a nu te exprima pe tine însuți contemplînd obiectul decît atunci cînd contemplarea devine expres contemplare de sine. În contemplarea de sine se deschide, neîndoielnic, o cale largă a exprimării propriei ființe — o exprimare liberă de orice constrîngeri exterioare. *Cunoașterea vie, contactul vital cu realitatea nu este decît deplina spontaneitate a vieții cognitive, dată de legătura nestînjenită a receptării și exprimării — a intuiției și expresiei.*

Cum ar putea reprezenta știința o formă de cunoaștere vie, ținînd astfel pasul cu artele? Pînă acum s-a neglijat o anumită cale, deloc minoră, a actului cognitiv. Lumea se transferă în senzații, în percepții. Intuițiile se formează. Obiectele sînt contemplate. Imaginea lor se oferă, oarecum stabil, conștiinței. Se formează concepte. Conceptele se includ în noi corelații după conținutul lor. Aceste corelații sînt analizate, logic. Cum se aplică asupra conceptelor aparatul logic? Ce voință regizează această intervenție? Cine este cel care, în noi, organizează seria raționamentelor noastre? Cine aduce în conștiință, cine ridică la conștiență concepte neutilizate, existente în noi dar care anterior, cu puțin înainte chiar, erau neutilizate? *Conștiința globală, sentimentul global a ceva, al unui sistem, al unui aparat care regizează, ordonează și planifică activitatea conștientă a subiectului formează eul.* Ce este acesta? Conștiința unei serii de funcții? Sau o realitate substanțială? Indiferent de răspunsul care se dă întrebărilor, pe acest fond (al unei intervenții volitive exacte) se constituie o adevărată estetică a conceptelor.

Odată apărute (prin sinteza materialului perceptiv), conceptele pot fi foarte bine supuse contemplării. Ele sînt, de acum, nu analizate, ci percepute, simțite. Vor căpăta astfel o existență mai vie. Vor fi văzute ca obiecte — li se vor atașa tendințe. Contradicțiile lor — contradicțiile din lumea conceptelor — vor alcătui drame. Examinarea conceptelor și a înlănțuirilor acestora în judecăți și raționamente se va face din perspective stabile sau printr-o schimbare continuă, plină de căutări, a punctelor de vedere, a referențialelor.

Spiritul, conștiința se pot aplica, folosind metodele de care dispun, asupra oricărui material de cunoaștere. Se poate spune oare că se distinge, în chip ultim, receptarea estetică de știință? Răspunsul este nu, sau nu mai mult decît prin produsele lor finale: o intuiție materializată, într-un caz și conceptul, ori legea, în cel de al doilea. Căile de la real și pînă aici nu sînt identice, întrucît nu au cum fi, dar nu diferă foarte mult. *Artă și știință, intuiție și concept, pot fi structuri inserate vital în viața umană sau pot fi exteriorități lipsite de forță și de spontaneitate.*

Toate acestea încă nu explică tendința la maximă și continuă conștientizare a percepției, în reflectarea estetică și nici aceea de apariție în conștiință a conceptului aproape exclusiv ca produs final, în cadrul cunoașterii științifice. Elementul la care se mai poate apela spre a se găsi o explicație a deosebirii este caracterul diferențiat al memoriei în cele două sfere. Acesta conduce vizibil la rezultat. Percepția se memorează cu mare pierdere, greu, sărac. Conceptul poate scăpa memorării, dar cînd este memorat, memoria lui se dovedește completă. Tendința la conștientizare a perceperii conduce la o mai bună reținere a realului. Deconștientizarea lucrului intermediar cu conceptul tinde la prezervarea memoriei de supraîncărcarea lipsită de valoare cognitivă (de vreme ce elementele intermediare ale reflectării și creației, în lucrul cu conceptele, sînt conținute în concluzii).

Cum se manifestă toate aceste determinări în concretul existenței științei? *Rămîne un incontestabil mister elaborarea în inconștient fie și a celei mai simple propoziții, care va fi spusă ori numai gîndită; elaborarea judecății celei mai comune implică însuși fundamentul existenței și realului.* Ea, judecata, vine din inconștient către conștiință, pătrunde în conștiință într-o anumită succesiune; în acea succesiune, care este gîndită ca necesară și în care este sintetizată apoi (ori simultan) pentru transmitere. În respectiva secvență este — în sfîrșit — receptată. Desigur, această succesiune nu urmează legile psihologice, în primul rînd legile asocierilor, ci legile logicii și acelea ale limbajului. Sub raport psihic un concept, o judecată, un raționament sînt totuși piese care se prezintă în conștiință brusc și complet elaborate, chiar dacă se elaborează și se exprimă interior (sau interior și exterior) în mod secvențial. *Structura logică este un fapt psihic elementar, monolitic, lipsit de racordări, în procesualitatea sa.* Poți gîndi separat „Socrate" și „om" dar cînd gîndești, imediat apoi, „Socrate a fost un om", acest gînd este un singur gînd, care nu se formează după legile procesualității conștiinței, sau vieții psihice în general, ci după o logică structurală exactă. Examinarea intelectului

normal ne conduce la ideea că acesta socotește drept entități pe care aplică asocieri, analize, sinteze, doar structuri logice în sine complete. Schizofrenia se dovedește — din acest punct de vedere — utilizarea în procesul psihic a unor structuri logice incomplete, a fragmentelor de concepte, a judecăților incomplete și raționamentelor incompletee Nu se ajunge la structura logică întreagă pentru că între acest. fragmente nu mai funcționează legile logicii, ci legile psihologice.

Cum se asigură în subconștient structurarea logică? Apoi, cum se asigură corespondența structurii logice cu realul, cel puțin în varianta realului perceput? Răspunsul la asemenea întrebări este dificil chiar atunci cînd este vorba de un gînd banal, exprimat în forma celei mai convenționale și scurte fraze. Ce se mai întîmplă în cazul în care ceea ce apare în lumina conștiinței este o mare idee științifică, enunțul unui principiu sau cel al unei teorii profunde, soluția unei probleme care a rezistat îndelung încercărilor de rezolvare făcute din unghiul maximei competențe? Cum apar ideile în această situație? Cum se nasc ele? Poate nu se întîmplă totuși nimic deosebit în aceste cazuri. Un intelect mai puternic se simte în mediul acestor dificultăți așa cum un intelect mai comun se simte în fața problemelor simple, elementare. Ambele procedează la fel, dar fiecare în alt plan. Dificultatea rămîne cea a apariției în conștiință a frazei, a judecății, dificultate și așa mult prea mare. Sînt destui cei care consideră că aici se ascunde un element, un agent sau un factor decisiv al creației, care nu doar determină creația ci o face posibilă. S-ar părea că judecata, enunțul, ideea nu apar pur și simplu în conștiință ci apar însoțite de un sentiment de adevăr sau neadevăr, mai exact de veracitate sau falsitate, de valoare și utilitate sau nonvaloare și inutilitate. Conștiința se vede brusc invadată de o idee, exprimată în forma unei structurări logice, precum și de o altă idee — confuză, de fapt o reprezentare ipotetică despre valoarea ideii (o idee despre prima idee). Fiind necesar a socoti că aceste conținuturi ale conștiinței (în relație cu o problemă pusă, nedepinzînd însă direct, determinist numai de aceasta) nu pot veni din nimic, se elaborează conceptul de inconștient, mai mult utilizat spre a explica tendințe volitive sau caracteristici emoționale și totuși atît de important pentru a da un sens particularității celei mai înalte și aparent autonome a ființei umane, aceea de a-și reprezenta și de a prelucra idei, de a opera conștient cu intuițiile, cu realul, pe scurt, de a gîndi. Dacă dispunem însă de un inconștient productiv, de un inconștient care elaborează ori, măcar, preelaborează într-o oarecare măsură formulele pe care le va accepta conștiința, atunci desigur este de întrebat cum se alimentează acest inconștient, cum primește el informațiile?

În ce fel inconștientul se racordează procesului perceptiv conștient? Există un flux perceptiv cu momentele sale de repaos. El se direcționează astfel încît în cele din urmă se împlinește ca expresie. Colateralele acestui flux sînt concepte și operații cu concepte. O parte a fluxului se desfășoară în planul conștiinței; o altă parte aparține inconștientului. Acesta este terenul pe care se împlinește actul creativ și nu mai puțin cel pe care se elaborează faptul practic, drept rezultat al cunoașterii. Produsul de artă, apoi știința cu logica ei, activitatea pragmatică, plus tot ceea ce leagă aceste mari domenii ale afirmării concrete a spiritului, se constituie în inconștient, într-o dialectică preconștientă.

Henri Poincaré a analizat, deosebit de pătrunzător, actul de elaborare a soluțiilor în știință. Descrierea făcută de Poincaré procesului științific de creație va fi recunoscută ca adevărată de orice om care a activat în știință cu oarecare eficiență. Marele matematician a vorbit despre ceea ce se întîmplă în matematică, dar, în fapt, în orice altă disciplină este întîlnit, mereu, același fenomen. Mai întîi îți pui o problemă și cauți soluție adecvată. Încerci apoi variante de rezolvare, una după alta; faci diferite presupuneri și le verifici. Ele se dovedesc eronate, dar, în fiecare caz, recunoști, încă de la început, că erai nemulțumit de calea pe care ai pornit. Îți vine în minte o nouă soluție potențială. Fără a putea ști că este bună, resimți, din prima clipă, un sentiment de siguranță și satisfacție intensă. Verifici noua soluție și ea rezistă probelor — este într-adevăr ceea ce trebuia găsit. Sentimentul valabilității unui răspuns rareori înșală, spune Poincaré. Lucrul poate fi confirmat de cei cu experiență. Cum este însă posibil așa ceva?

Cu cît ne raportăm mai mult la exemple, sau cu cît vedem mai profund în lucruri și situații, cu atît ne îndepărtăm mai mult, parcă, de înțelegerea relației dintre conștient și inconștient, căci răsar, mereu, noi întrebări. Iată două care se impun, în această fază a studiului. Mai întîi nu doar teza științifică este văzută de conștiință împreună cu un sentiment al valorii de adevăr, ci și expresia cea mai comună, cea mai banală, atît doar că adevărul expresiei comune stă sub judecată pur morală, în timp ce acela al expresiei științifice va sta sub considerare și apreciere din unghi epistemologic și logic. În realitate însă nu putem să nu ne întrebăm : cum simțim adevărul observației comune, al celei pe care o putem compara, sub toate aspectele sale importante, cu experiența noastră obișnuită? Pare simplu de răspuns. Privim la realitatea la care se referă judecata, privim în memorie, ori ne reamintim această realitate și astfel conchidem în problema adevărului judecății. Lucrurile sînt cu mult mai complexe : cum se

compară o percepție cu un concept? Este posibil să se realizeze așa ceva?

S-ar părea că sporește continuu, în cursul examinării, sentimentul de stranietate și nelămurire pe care ni-l dă știința, în calitatea sa de producție de asocieri de concepte logic structurate. Este vorba numai de atît? Cîtuși de puțin. Care este situația creației estetice, a creației de artă — sau, altfel spus, de frumos, de reprezentări materializate și oferite contemplării? S-ar fi putut crede, pe baza celor arătate pînă acum, că procesul creației artistice este unul simplu (cîtă vreme dotarea artistului este satisfăcătoare), oricum că el ar decurge fără probleme, măcar în nivelul prestabilit de talentul artistului. Este suficient să percepi, să te transformi într-un fel de cablu al acestei perceperi, mai exact într-un sistem care nu este un simplu transmițător ci asociază unei percepții în chip divers părți potrivite ale altor percepții actuale sau trecute. Se constituie o lume a prezumptivului și verosimilului care se traduce într-un produs final concret. Acesta exprimă simultan lumea perceptibilă inițială, cît și ansamblul prin care ea s-a propagat și s-a restructurat. Se poate înțelege, de bună seamă, că nu a fost vorba aici de un sistem restrîns ci de o rețea aproape infinită de ghidaj extrem de suplu al fluxului perceptiv. Oricît de mult necunoscut s-ar afla în acest sistem al propagării intuițiilor, ar părea să rezulte cel puțin o relație deterministă directă între starea inițială și cea finală, stări caracterizate prin situarea în același plan, cel al intuiției pure. Surpriza, pe calea unei asemenea interpretări, o dă faptul că în produsul final găsim ascuns efectul unei multitudini de concepte și de puncte de vedere teoretice, sînt propuse referențiale, sînt implicate judecăți și raționamente. Știm că acestea se pot naște din fluxul perceptiv, ca un fel de structură care stă deasupra acestuia, dar vedem cu ușurință că ele se regăsesc și încă nu simplu, direct și constatativ, ci prin asocieri de mare subtilitate în produsele finale ale artei. Operele de artă acceptă cel puțin parțial traducerea în concepte, relatarea în limbaj conceptualizat, sînt analizabile logic. Ele spun celui mai abstract intelect o infinitate de lucruri. Acestea pot uneori diferi de ideile autorului, dar adesea exprimă nemijlocit astfel de idei elaborate de creatorul operei, care totuși nu le-a turnat în mod intenționat în operă. Nu este vorba aici, în nici un fel, de arta cu temă didactică, ori impusă, de arta declarativă, ci de expresia artistică cea mai înaltă.

Arta implică o lume a conceptelor logic asociate. Știința implică trăirea unor sentimente de veracitate sau falsitate. Pentru ambele implicări (surprize pe care ni le produc cele două modalități ale cunoașterii) sîntem tentați să socotim ca determinant un inconștient

despre care nu știm prea multe lucruri. Și totuși, cum se produce, întreagă, această lume a cunoașterii?

Am aflat cîteva lucruri:

— tot ceea ce nu constituie scopul direct al formei de cunoaștere în care ne angajăm decurge inconștient. Conștientul se dovedește astfel planul scopurilor, nu planul practicii cognitive;

— există o logicitate a inconștientului,

— diferența dintre conștient și inconștient nu depinde de un tip operațional propriu fiecăruia dintre aceste compartimente ale psihismului,

— în sfîrșit, conceptele pot foarte bine constitui subiect de contemplare estetică, de contemplare pur și simplu.

De aici se poate urma, dificil dar neîndoielnic, o cale a răspunsurilor la problemele puse. Ceea ce este gîndit prin atribute distincte, așa ca orice concept, nu poate fi decît obiect de analiză. Ceea ce este perceput numai în totalitatea sa (în totalitatea infinită, cel puțin potențial) este obiect de încorporare într-o sinteză. *Elementarul este pentru sinteză. Complexul, pluralul este pentru analiză. Reprezentarea este totdeauna o unitate, oricîte detalii ar conține — ca atare ea va servi sintezei. Conceptul este pluralitate a distinctului, dacă nu a disparatului — ca atare el va servi analizei.* Kant a enunțat unul din marile adevăruri pretinzînd că reprezentarea fără concept este oarbă, iar conceptul fără reprezentare este vid. Încorporînd o serie de realități (ori un cîmp vast al realului), ansamblul concept—reprezentare face ca proiecția mentală a respectivelor realități să poată fi operată creativ (prin contemplare și sinteză, prin tratare intuitiv—estetică) dar și logic (analitic). Dar, după cum s-a spus mai sus — și după cum poate simți și verifica oricine — simpla utilizare a unui concept este un act creativ căci intelectului, psihicului, acest concept nu îi este dat în chip natural. Arta însăși este creativă întrucît se supune — implicit — logicii conceptelor și pe această cale analizei, abstracției. Fără o asemenea armătură conceptuală a intuiției estetice nu s-ar putea vorbi de creație. *Cunoașterea vie este deci cunoaștere dublă, perfect coerentă, cunoaștere după reprezentare și după concept, intuitivă și logică totodată.* Disocierea intuiției de raționament, a reprezentării de concept, este unul din elementele centrale ale dizolvării simțului realului și capacității creatoare în schizofrenie. Psihicul încearcă să-și refacă unitatea prin ascuțirea receptivității pînă la delir și prin alcătuirea unei hiperarmături logice care devine delir sistematizat. Contrariul acestei stări este unitatea deplină a reprezentării și conceptului care caracterizează geniul. Între aceste două extreme sînt posibile infinite gradații. Extremele uneori se ating. Cel obișnuit să dispună de o perfectă unitate a reprezentării și conceptua-

lității poate pierde totul dacă pierde ceva din această unitate, căci nu este obișnuit să lucreze prin aproximări, la un nivel mai coborît al cunoașterii. Astfel, orice dovadă că geniul creator ar fi mai apropiat de nebunie decît omul obișnuit nu este în stare să contrazică ideea că acest geniu este opusul absolut al dementului, mai exact al schizofrenului.

S-ar zice deci că pentru a crea, omul este obligat să contemple conceptele, raționamentele, judecățile, în implicațiile lor intuitive. El este, de asemenea, obligat, tot pentru a crea, să aplice asocierii reprezentărilor directe compararea cu asocierile reprezentărilor care însoțesc lumea conceptelor, a logicii, a structurilor logice. Nu trebuie uitat să există știința artei, dar există și o artă a cercetării științifice.

Să revenim la situația descrisă de Henri Poincaré. El oferă acesteia o explicație, pretinzînd că spiritul examinatorului (poate inconștientul său) resimte o satisfacție estetică asociind problemei soluția cea bună. Întrucît nu există încă o garanție că soluția cea bună este, într-adevăr, cea bună, matematicianul și filozoful francez socotește că, realmente, între problemă și autentica sa rezolvare există o corespondență estetică profundă, apță să declanșeze sentimentul de satisfacție al cercetătorului. *Creația științifică ar fi, astfel, ghidată de factori estetici*. Explicația lui Poincaré poate fi foarte bine acceptată în contextul teoretic prezentat aici, dar ea se cere detaliată și clarificată.

Urmînd linia de gîndire a lui Poincaré așa cum apare ea în chip direct, constatăm că se ivește încă o întrebare : dacă lucrurile sînt chiar acestea, dacă realmente un element de natură estetică se așază, în știință, între problemă și răspuns, atunci nu se epuizează, în planul estetic, totalitatea pretențiilor științei ? Produce știința și altceva decît valori estetice ? Dacă însă știința nu este decît o varietate a producției estetice, atunci totul trebuie considerat subiectiv în știință. Cîtă vreme știința nu reflectă un adevăr obligatoriu, conceptele ei sînt libere și ca atare subiective. Conținuturile perceptuale, reprezentările, vin din real. Conceptul vine din subiect, dacă scopul său este doar să satisfacă pretenția estetică a subiectului. Nu este însă definit aici nici măcar ce poate însemna o pretenție estetică fără corelație cu percepția, ca percepere a universului obiectiv. Pe de altă parte, în timp ce produsele abordării estetice a realului satisfac cerințele duble ale asociativității și sintezei percepțiilor și cele ale logicii (cele din urmă în chip secundar, în sensul că structurile logice ale operei de artă, care nu sînt potențial obligate a forma un singur sistem, ca interpretare în termeni logici, cu ansamblul lumii, controlează doar coerența internă a operei, prin racordarea reciprocă a întregii diver-

sități a elementelor ei esențiale), produsul abordării științifice a lumii satisface pretențiile logicii, condițiile travaliului psihic (cu reprezentările și asociațiile sale) dar și cerințele pragmatice, de utilitate, ale acțiunilor umane. Știința deci, în mod sigur, nu este o varietate a producției estetice — orice sens s-ar da acestui termen, oricît de mult ar fi lărgită sfera noțiunii corespunzătoare. Compararea receptării estetice și cunoașterii științifice conduce ineluctabil la antisubiectivism, în sensul că se deduce, tocmai din cercetarea comparativă, existența obiectului, a unei realități obiectuale care se reflectă și exprimă în subiect.

Se mai poate schița și o a doua întrebare, o întrebare mai moderată, cu un punct de pornire aflat în filozofia kantiană : nu pune spiritul, nu pune subiectul o amprentă estetică atît pe conținutul interior al receptării intuitive cît și (în chip firesc) pe produsele artei precum și pe interpretările și rezultatele activității științifice ? Prin amprentă se înțelege aici o condiționare ale cărei direcție și modalitate sînt predeterminate. Acest studiu se va reține cît mai mult să atingă problema factorilor apriorici ai cunoașterii, aceasta pentru că tratarea lor necesită un cu totul alt cadru. Oricum, trebuie notat că toată diversitatea aspectelor cercetate aici, ansamblul fluxurilor cognitive investigate, se desfășoară în planul exclusiv al fenomenului. Apoi, ceea ce ar ține cu totul de creația estetică prezumptiv detașată de real nu ar mai avea de ce să se manifeste în chip discriminativ, distingînd între ideile verificabile pe căi pur științifice (însoțite de presupusa satisfacție estetică) și cele neverificabile cu mijloacele specifice științei (care nu comportă satisfacția). În știință deci există și altceva decît valoarea estetică și această zonă extraestetică conține însăși natura, valoarea și semnificația științei.

Cînd o problemă este supusă examinării, din caracterul ei obiectiv precum și din caracterul obiectiv al soluției pe care o comportă problema înseamnă că soluția este una singură, că doar o soluție este posibilă ? Cînd este vorba de o problemă de matematică s-ar părea că lucrurile stau chiar așa — că problema pretinde univoc o singură soluție. Aceasta este o situație particulară însă. În realitate de la o întrebare se poate ajunge la un anumit cîmp de răspunsuri, distribuite în mai multe planuri de profunzime. Ce rezultă de aici ? Dacă situația, problema, complexul de probleme nu generează automat concluzia care se caută înseamnă, evident, că ea, de fapt, nu o conține. O poate conține numai întrucît se adaugă (în ea însăși, în ambianța ei, în succesiuni diverse) alte elemente constînd din date anterior cunoscute, principii stabilite, date ce se obțin acum, eventual, după o anumită regulă, prin observație sau experiment. *Este momentul constructiv al cercetării, al interogației științifice. Atunci cînd con-*

strucția este realizată, concluzia rezultă firesc, brusc, indubitabil. Complexul cognitiv cercetat poate fi pus într-un alt context, inclus într-o altă construcție din care să rezulte o altă concluzie, diferită de prima, fără a fi în relație de contradicție cu aceasta — valabilă pentru situații oarecum modificate, pentru condiții diferite. Construcția poate fi generată astfel încît să nu furnizeze nici o concluzie căci, incoerentă fiind, nici nu conține posibilitatea concluziei. Verificarea concluziei înseamnă redobîndirea ei printr-o suită discretă de pași mai mici, realizați prin construcții mai restrînse, trecînd prin concluzii intermediare.

Momentul constructiv este propriu atît exprimării artistice cît și producerii științei. Într-un caz construcția se realizează cu intuiții, în celălalt caz cu date de cunoaștere conceptuală. Rezultatul primei construcții este trăirea estetică, iar al celuilalt concluzia, soluția. Trăirea estetică este emoție întrucît în construcția elaborată echilibrat, coerent, fluxul perceptiv se oprește, se odihnește, contemplă.

Cum se realizează construcția? Dacă ceva asemănător a mai fost supus cercetării științifice sau reprezentării estetice, cum, de obicei, se întîmplă, atunci construcția se va face reproductiv, la limita dinspre banalitate, după o rețetă chiar. În alte cazuri se procedează mai mult sau mai puțin liber, prin analogii la distanță, ori, poate, deplin creativ. Construcția, act în principiu estetic, este estetic, de fapt, acolo unde cunoașterea vine în contact cu o situație nouă pe care este obligată să o interpreteze, să o descifreze. *Construcția este o formă de expresivitate manifestată ca expresie cu atît mai pură cu cît se inseră într-o situație mai nouă și completează o structură anterior mai puțin cunoscută. Deci, cu cît știința parcurge un stadiu mai inițial, mai originar, sau mai înalt, mai complex, cu atît creația prin care se realizează acea știință implică un moment mai tipic și profund estetic. Știința se poate priva de momentul estetic, constructiv și deci expresiv, doar atunci cînd este știință minoră.* Reprezentarea, ca act estetic și deci cognitiv, nu poate lipsi nici măcar la folosirea de către subiect și a celui mai simplu concept.

Cită vreme cunoașterea nu este considerată drept un act individual restrîns la persoane sau la situații izolate, ci este văzut ca alcătuind un proces unic, proces care trece prin oameni, care se servește de toți aceștia, atunci în mod clar artă și știință, receptare estetică sau reflectare prin concepte, nu sînt fenomene separate ci laturi ale unui flux indisociabil, ale unei acțiuni globale, unitare și coerente. Însuși determinismul lor le unește — natura lor face ca oricare din aceste modalități cognitive majore să fie inevitabilă pentru cealaltă. *Știința înseamnă dezvoltare de concepte pentru reprezentare* — deci *evoluție progresivă în planul conceptului. Intuiția estetică înseamnă*

dezvoltarea de reprezentări pentru concepte — deci *evoluția progresivă în planul reprezentării. Iar concept fără reprezentare și reprezentare fără concept nu există.*

Corelațiile estetic-științific, intuitiv-conceptual sînt ele cumva mai mult decît înrudiri? Includ aceste corelații și un ansamblu actual de determinări? Sînt — s-a arătat mai sus — elemente ale unui sistem dublu sau triplu de control al expresiei, în orice plan s-ar afla aceasta în principal. În sfîrșit, aceste corelări mai sînt și terenul reciprocității de utilizare a unor modele. *Varietățile majore de abordare estetică a realului constituie un model propus explicitării științifice a realității, iar structurarea internă a lumii conceptuale oferă un model mai ferm pentru articulările interne ale operei de artă sau ale expresiei de orice fel.* Ultimul dintre aceste modele este ușor de adoptat și nu necesită o examinare amănunțită — primul este însă mai puțin evident în aplicarea și utilizarea sa, dar nu mai puțin important.

Iată, în continuare, unele dintre liniile principale ale lecției pe care abordarea estetică a lumii o oferă investigării științifice. Este necesară mai întîi o tratare obiectuală a realului (a unui anumit domeniu din real); se identifică apoi în aceasta forțele, tendințele și mișcările esențiale, care funcționează în obiect. În sfîrșit se vede complexul de interacțiuni alcătuind interferențe, reciproce anihilării sau potențării, agonisme și antagonisme. Se examinează mai întîi, global, lumea obiectivă, pentru ca apoi examinatorul să se examineze pe sine, în condiția de interacțiune cu examinatul. Aceasta este lecția principală a artei, căci aceasta este istoria cunoașterii și deci natura întregii cunoașteri.

Acest model s-a materializat total și extrem de pregnant în cunoașterea științifică, sub raport biologic, a celui mai important obiect ce se oferă cunoașterii umane. Este vorba, de bună seamă, de cunoașterea omului. În primă instanță ființa umană a fost studiată ca obiect constituit din obiecte, deci anatomic. Acest studiu a început, într-un sens, o dată chiar cu apariția omului, a atins maximul de importanță în Elenism. A rămas deosebit de important pînă în Renaștere. Cercetarea anatomică nu a stagnat apoi ci continuă, chiar dacă mai puțin distins și eminent, astăzi încă și va continua, într-o măsură sau alta, mereu. Într-o a doua fază atenția este maxim orientată înspre fiziologic — acest mod de a vedea omul ca un complex de obiecte puse în acțiune de forțe care prevalează specific, într-un punct sau în altul. Secolul trecut este, în principal, secolul fiziologiei, dar aceasta a început în Antichitate și va continua indefinit. În cea de a treia etapă (ale cărei prime manifestări se schițează cu abia mai puțin de o sută și cincizeci de ani în urmă), ceea ce se exa-

minează cu precădere este interrelația fabuloasă a căilor metabolice și a imensului sistem de control și reglare ale acestora. Urmează revederea omului ca obiect ce se reflectă pe sine în psihologie — cu deosebire în psihologia medicală. Se ajunge iar la fiziologia prin psihanaliză — o teorie profund biologică, fiind totuși psihologie — și în sfîrșit, la drama ansamblului ființei umane, în medicina psihosomatică. Iată, deci, modelul evoluției receptării estetice, reflectat pe un teren foarte precis din marea arie a cunoașterii științifice.

Important astăzi — în acest moment al evoluției cunoașterii — este ca toate modalitățile abordării lumii să poată fi utilizate conștient și conjugat. Astăzi, fiecare act de cunoaștere — intuitivă sau științifică — este apt, sub raportul metodelor și principiilor de lucru, să reproducă (mai exact, să includă în sine) istoria vastă a cunoașterii. *Ontogenia actului cognitiv devine o microistorie ce reiterează filogenia întregii cunoașteri. Doar astfel, actul cognitiv se împlinește pe această treaptă evolutivă. Într-adevăr, ce este o artă epigonică, sau naivă, sau pur și simplu proastă? Este anacronism pe linia evoluției cunoașterii*, a cunoașterii stadiale, despre care a fost vorba aici. A exprima numai obiectul atunci cînd arta face efortul de a reprezenta forța, efortul; a exprima numai forța atunci cînd se tinde la exprimarea dramei; a reda numai lumea obiectuală atunci cînd se încearcă a se vedea interrelația obiect—subiect — toate acestea sînt anacronisme, lipsă de talent, urîțenie. A vedea așa cum tinde să vadă epoca și a reprezenta lumea așa cum tinde să facă aceasta înseamnă talent. Cînd însă evoluția istorică este pe de o parte devansată și pe de alta transformată într-o sinteză, utilizată astfel în totalitatea ei, atunci putem fi siguri că avem în față o manifestare de geniu. Doar această integrare și utilizare a întregii istorii, în actul prezent de reflectare și exprimare estetică dă măsura geniului și oferă un criteriu pentru capacitatea omului și faptei sale de a cuprinde adevărul.

Similar, *știința minoră este știința anacronică*. Știința falsă, convențională, formală, este aceea în care un anumit moment istoric al cunoașterii este văzut, dogmatic, în chip absolut, în dauna întregului proces cognitiv. Exemple pentru ilustrarea condiției științei anacronice, precum și pentru arta anacronică nu mai necesită să fie date. Ele formează oricum cel puțin nouăzeci și nouă procente din știință și din încercările de artă. Arta autentică și știința autentică nu reprezintă masa producției momentului, ci elementul cel mai reprezentativ al acestuia. Arta falsificată prin absolutizarea unui moment este încă o formă de manierism; manierism în legătură cu care s-a discutat și în unele pagini anterioare. Știința falsificată este deosebit de interesantă, întrucît reprezintă o parte a istoriei care trebuie mereu temută și evitată activ.

Nu este însă permis să se uite nici faptul că momentele cunoașterii se înlocuiesc ciclic. Spre jumătatea acestui secol prevalentă era pe plan biologic, o tendință integrativă, dialectică — s-ar putea spune dramatică. Studiul geneticii impunea însă biologiei tendințe de studiu obiectual. Obiectul ce se ivea în cîmpul cunoașterii era gena. Biologia unei întregi țări a văzut multă vreme în această modalitate de abordare obiectuală un mecanicism, absolutizîndu-se momentul dialectic atins de biologie în general. S-a ajuns astfel la una din cele mai stupide situații, bine cunoscută, de altfel, ale istoriei științei, una dintre cele mai degradante pentru știință, pentru cunoaștere și pentru om.

Psihanaliza este, în sine, un mare moment al științei dar exagerările viziunii sale asupra omului drept cîmp de acțiune al cîtorva forțe instinctuale sînt cele vinovate de faptul de a i se atribui un caracter neștiințific (vezi, de exemplu, opinia în această privință a lui Karl Popper). Ironiile nu lipsesc din felul în care este uneori tratată psihanaliza. Nu rareori, ea se vede utilizată ca scuză pentru comportări aberante. În adevăr, psihanaliza clasică este un anacronism venind din perioada viziunii subiectiv—dinamice a științelor despre om. Subiectul este interpretat ca teren, ce se reflectă pe sine, al manifestării unor tendințe puternice, primare și atît. Psihanaliza care a evoluat pozitiv a depășit acest moment și a realizat mari succese, de exemplu prin personalități precum Karen Horney și Erich Fromm.

Estetica dramei este mult prea vizibilă în teoria modernă a universului, în teoria big-bang-ului. Estetica reflectării subiective este probabil singura explicație și singura scuză a teoriei subparticulelor elementare. *Ambele sînt mode, respectiv actualități artificial întreținute*. Ce este cu ele se va vedea mai tîrziu. Oricum aceste teorii nu fac să se poată asocia științei, în ansamblul ei, sentimentul de împlinire pe care îl descrie, pentru cazul unor descoperiri concrete, Henri Poincaré. Noile mode generează mai curînd nevoia de a aștepta un moment mai bun în știință, decît satisfacția realizării închegate și echilibrate.

Din toate acestea rezultă doar atît: *estetica sugerează o cale mai generoasă științei; a încerca însă — conștient sau inconștient — să utilizezi modelul estetic drept criteriu al cunoașterii și al valorii de adevăr al acesteia poate deveni oricînd calea unui grav eșec*. Știința în ansamblul ei nu este obiect de artă. Frumusețea științei se realizează într-un fel asemănător frumuseții naturale — și numai atunci cînd nu este căutată în chip exclusiv. Tendința hipersistematică a științei, pe care aceasta o manifestă uneori, este o dovadă că în res-

pectiva condiție omul de știință se manifestă mai ales ca artist, dar o face în chip cronat.

Înainte de a încheia această parte a studiului, dedicată practicii esteticii în știință, se vor mai cere revăzute succint două aspecte (menționate și anterior), aflate într-o directă legătură între ele: cel al apriorismelor cunoașterii și cel al inconștientului creator și logic. Se întregește astfel imaginea interrelațiilor în cadrul cunoașterii.

Avem convingeri diferite în legătură cu modul în care putem defini obiectul, existența, orice. O facem într-un chip sau în altul, dar de fiecare dată, după un timp, întregul sistem de interpretări se modifică. Natura unui obiect — a orice — poate fi socotită a se afla în stare de aici și de acum a acestui lucru. Mai poate fi căutată în istoria acelui lucru, în constanța prin timp a unor atribute, înconjurate de atribute schimbătoare, variabile. Obiectul se poate contura în schimbare sau numai dincolo de schimbare. Toate acestea, privite cu grijă, rămîn să fie doar fraze, din care una sau alta poate fi mai utilă decît celelalte într-un context sau altul, într-un moment sau altul. Realitatea este cea care este. Dincolo de ea, apoi, totul constă în traducere și orice traducere este imperfectă. Orice traducere, spre a se face, utilizează niște convenții pe care le numim apriorisme. Există transferuri și traduceri. Diferența este de grad, dar nu și de esență. Însuși timpul este transfer al unui moment în altul — ceva apropiat de o traducere dar care nu ajunge să fie chiar traducere pentru că structura ce se traduce nu este niciodată completă, ea completîndu-se și traducîndu-se totodată. De ce structurile apriorice sînt cele care sînt? Pentru că s-a întîmplat să ne înțelegem cîndva asupra lor, în această formă pe care o au, ori pentru că ele sînt structuri adevărate, ca nuclee de evidențiere a unor alte linii structurale în polistructura (vezi mai sus) care este realul? Cunoașterea senzorială directă, apoi intuiția sînt mai curînd părți din real, cel mult transfer și nu traducere. Contribuția aprioricâ este aici prezentă dar minimă. Cuncașterea tinde să încorporeze apriorisme mai abundente pe măsură ce avansează către expresie, dar nu către o expresie de orice fel ci la una rapid utilizabilă, concentrată, traductibilă și reprezentînd o traducere. *Arta, observația și receptarea estetică tind să se realizeze cît mai detașat de apriorisme. Ele transferă expresiei pe care o realizează o maximă economie a aprioricului.* Fiecare poate interpreta apoi subiectiv rezultatul exprimat în operă, dar o poate face cît mai puțin contaminat de sistemul prelucrării anterioare. Apriorismele sînt referențiale constante, prefabricate. *Estetica — în sensul de metodă a abordării realului — descoperă referențialul și lucrul deodată, sau renunță chiar la amîndouă ca exterioități, rămînînd doar cu sen-*

zația senzației și a subiectului sensibil unite (obiect și referențial interior totodată). Știința introduce maximum de apriorisme spre a obține un maxim de generalizare : o cît mai succintă expresie pentru cea mai mare cantitate de realitate (de realuri) posibilă. Se obține astfel o cît mai bună transmitere a produsului, a expresiei științifice — nu doar o transmitere intersubiectivă ci și logică, prin lanțul raționamentelor eventuale, în care enunțurile științifice sînt folosite. Utilitatea dobîndită pe această cale este mare, dar la fel este și primejdia : aceea de a propaga mult, dar nimic sau aproape nimic despre real, realul fiind înlocuit cu simple artificii convenționale. Nu poate fi suficient temută această primejdie. Trebuie gîndit mereu la cît de puțin rămîne din știință după numai cîteva decenii. Astfel, estetica oferă științei lecția privirii obiectului în chip cît mai lipsit de preconcepții, de apriorisme, de referențiale exterioare. El va fi reintrodus în toate acestea dar atent, măsurat, numai după ce a fost realmente văzut, cunoscut ca să spunem așa „în sine". Educarea cunoașterii, spre a nu ține cont de înclinarea la comoditate a expresiei este cea mai mare lecție a cunoașterii. Necesitățile expresiei, dar nu în sens limitat, comod, ci într-unul amplu, integrativ, se satisfac abia după ce s-a realizat adevărata cunoaștere, după momentul său de repaos perceptiv.

Reluăm aici un punct anterior discutat mai pe larg dar mai puțin ferm. Nimic din valoarea receptării estetice, pentru știință și nici din aceea a înțelegerii conceptuale, pentru actul estetic, nu poate fi înțeleasă dacă nu se înțelege relația conștient—inconștient. *Conștiența este determinată de scop ; așa cum s-a mai spus. Cînd scopul conștientizează conceptul, procesele inconștiente sînt regizate prin intermediul reprezentărilor și desigur, atunci cînd scopul ridică în conștiință reprezentările (dacă scopul există pentru reprezentări), inconștientul va tinde să opereze logic.* În acest mod, jocul formelor cunoașterii atinge maxima sa forță. Elementul normativ este dat de conștiință — cel dinamic este dat de inconștient.

B. EXISTENȚA

IV. MODALITĂȚILE EXISTENȚEI

A investiga modalitățile existenței pare în același timp o acțiune cu sens și o acțiune fără sens. Este realmente o acțiune cu sens întrucît orice parte a existenței, o dată cu existența în întregul ei, se regăsește în atribute diverse, participă la modalități diverse ale ființării. Pe de altă parte însă, existența este, de fiecare dată cît și global, o singură existență. Acest lucru a fost spus mereu. A afirma că existența este una, indivizibilă, pare nerealist și totuși dualismele filozofice (mai ales cele ținînd de ontologie), ca să nu mai menționăm pluralismele (oricum mai puțin importante) nu au șansa și nu au avut niciodată, să se impună sau măcar să devină foarte apreciate, credibile. De ce aceasta? Pentru că ansamblul lumii se reduce cu greu la un număr limitat de esențe — fie acestea apă, foc, spirit, afect, voință, atomi, forțe, energie, orice — dar, o primă reducție odată făcută, echivalarea unei esențe cu o alta nu este lucru greu de conceput, ceea ce pentru necesitățile intelectuale este socotit, prea adesea, suficient.

A concepe lumea, de exemplu, ca fiind voință și reprezentare, mai exact că un existent dat depinde cu prevalență fie de voință fie de reprezentare și a afirma că în lumea reprezentării voința este neant și tot neant este reprezentarea în lumea voinței constituie o mare eroare și nu este decît marca unui scepticism. *Divizarea sferei existenței este în general scepticism.* Scepticism este divizarea lumii în Eden și pămîntul dat nouă, în viața de aici și viața de dincolo, în idee și umbra ideii, în actualitate, origine și scop, în lucru în sine și fenomen, în spirit și materie, chiar și în subiect și obiect. *Este de văzut că de cîte ori gîndirea a divizat existența, ea a atribuit omului partea mai proastă, ori inferioară, ori înșelătoare, ori înșelată. A diviza existența vine din convingerea că ai pierdut ceva esențial din existent, poate chiar ființa acestui existent.* Este cu totul clar — dacă nu te temi că ai pierdut în fața destinului — că nu există voință neghidată de reprezentare, precum nu există reprezentare neghidată de voință. Apoi, nu ne-am dori Edenul dacă nu l-am trăi întrucîtva aici și nu l-am înțelege, dacă el însuși nu ar avea ceva terestru în el;

viața de aici conține oricum, în ea însăși, un dincolo. Ideea, ce ar fi aceasta dacă nu ar arunca umbra din peșteră, pe care i-o știm? Nu merită dus pînă la capăt un asemenea exercițiu de reunificare a existentului, divizat în cadrul teoriilor — suspect este faptul că împărțind, primim mereu de la filozof, partea cea proastă. *Ce este, deci, dualismul decît scepticism, iar scepticismul altceva decît represiune spirituală exercitată de spirite oricît de vaste, de strălucitoare și chiar de generoase, dar care au păstrat în ele un element de dorință a reliefării de sine și a dominării celorlalți, a dominării omului în general? Modalitățile existenței nu se disting, deci, la nivelul esenței existentului.* Dar atunci unde?

Cel mai simplu lucru este să se considere că modalitățile majore ale existenței se despart acolo unde omul interacționează cu această existență care nu este el însuși, deci cu această lume. Varianta interacțiunii, determinată sau nedeterminată de cunoaștere, de reflectarea în subiect a lumii (subiectul fiind, desigur, mai mult un cuvînt, o convenție, căci se poate arăta oricînd că acest subiect de fapt nici nu există)schimbă, poate, ceva în existență, cel puțin în măsura în care existența implică subiectul. Dar omul este o sumă de interacțiuni fizice (în sensul larg al cuvîntului: determinări cauzale) și o serie de interacțiuni cognitive. Primele sînt individual — nespecifice sieși dar formează, în totalitate, un complex relativ caracteristic. Ultimele sînt specifice, aparținînd subiectului, măcar întrucît sînt văzute dinspre subiect. Deci dacă existența se diferențiază, atunci, eventual, ea se diferențiază exclusiv cognitiv. Și totuși, de ce ar introduce cunoașterea discriminări în real, în existență? Dacă această cunoaștere s-ar despărți de existență, una nu ar exista pentru cealaltă, iar cum existență și inexistență sînt realități în sfera cunoașterii, unitatea lumii s-ar reface de îndată. *Cunoașterea determină existența existentului și inexistența inexistentului în sfera sintezei realului, căci cunoașterea este sinteza în simultaneitate a diversului, pe cînd lumea fizică este doar lumea conexiunilor progresive (care generează totalitatea dar nu unitatea). Existentul și inexistentul determină forma cunoașterii. Cunoașterea și existența sau se diferențiază simultan, din unitatea lor ontic nescindată, sau nu există diferențieri în ele, de nici un fel.* Vedem totuși, în jurul nostru și în noi o lume. Atunci, cum apar și cum se manifestă diferențele?

Cunoașterea și existența formează o unitate pentru că există ceva care le leagă? Ce este acest ceva? Este lumea afectelor, a pornirilor vitale, a instinctelor, lumea e ceva diferit și de cunoaștere și de existență (ca simplă continuitate de sine a ființării). Acest ceva indisociabil poartă numele de viață. *Prin viață cunoașterea amplifică existența și existența amplifică voința de cunoaștere și cunoașterea*

însăși. Existența se reflectă în cunoaștere dar înainte de aceasta existența se reflectă în existență. Este mereu prezentă o rezonanță și o convergență a formelor în lume. Astfel pînă să cunoaștem existentul, modulîndu-ne cunoașterea după acest existent, avem modele și ne modelăm după existență viața, lumea afectelor, a tendințelor vitale, a instinctelor, care conțin în ele ființa noastră, tot atît pe cît o conțin și ideile noastre.

Viața se pătrunde de ritmurile existenței largi a lumii, de provocările și de restricțiile acesteia, se satisface și se simte privată într-o atmosferă în care există o infinitate de oferte dar și de pretenții. Această viață tinde să se exprime nu întrucît știe ceva care se cere exprimat, ci întrucît se resimte pe sine și simte acest ceva,văzînd că el se cere descărcat pentru ca, prin rezonanțele primite înapoi să se amplifice. În modul cel mai direct, viața sesizează din ambianță ceea ce o amplifică și la fel presimte (fără a conștientiza) ceea ce o periclitează. *Marea distincție în existență se face deci între viață și moarte — viață și moarte ca actualități cît și ca tendințe.*

Pe axul viață—moarte, ființa umană, ființa finită, în general, găsește în real posibilitățile manifestării tendințelor sale vitale, a mulțimii comportamentelor sale de adaptare, de creștere și de completare de sine. În acest cadru ființa se manifestă și se exprimă, exprimînd ceva nu întrucît a cunoscut acel ceva (care nu ar face-o decît să se completeze în ceea ce este) ci întrucît este ea însăși acel ceva și tocmai astfel ce depășește pe sine, existînd dincolo de condiția sa. *Acest tip de exprimare nu are drept scop transmiterea unui conținut de cunoaștere ci dobîndirea libertății, a liberei manifestări vitale — este un fel de a face spațiu, cadru vitalității.* Se practică astfel comunicarea cea mai bazică, cea care este exprimarea primară și sursa oricărei alte exprimări. Ea este aceea care pregătește actul adaptativ de orice fel, care face apoi din adaptare o plăcere liberă de constrîngeri.

Pe același ax este percepută moartea ca restricție, ca restrîngere de posibilități, colaps existențial și în final anihilare. Consecința acestei tendințe este nonexprimarea, autolimitarea, constrîngerea, autoconstrîngerea — plus consecința tuturor acestora: angoasa. *Axul viață—moarte este paralel celui libertate—constrîngere, plăcerea existenței—angoasa dispariției.*

Vitalitatea nu este în sine o satisfacție. Ea implică suferințe, frămîntări, tensiuni, dar este mereu însoțită de sentimentul libertății, al puterii de exprimare. Prin ce te exprimi? Prin tine însuți, prin ceea ce îți este apropiat, prin ceea ce și prin cel ce consimte să-ți fie apropiat, sau chiar voiește cu putere să-ți fie. *Sentimentul acesta de ordinul doi, dar cu atît mai acut, prin care realizezi conjuncția*

nevoii tale de exprimare cu posibilitatea de a te exprima prin ceva sau cineva — perfecta capacitate a ceva, ori a cuiva, de a fi mediul exprimării tale — este iubirea ta pentru acel ceva sau cineva. Nu este aici decît o lărgire, dar o lărgire absolut necesară, a definiției schopenhauriene a iubirii. *Iubirea este reciprocitate căci viața este expresie dar și expresia este viață și deci te faci una cu ceea ce te exprimă, cu corpul și spiritul prin care te exprimi pe tine.* Iar tu te exprimi și prin tine, dar prin tine se exprimă celălalt care ești tot tu — întrucît a fost mijlocul exprimării tale.

Angoasa poate fi percepută plăcut. Nevroza este, în mare măsură, o agățare de starea de angoasă, extragerea unor satisfacții din această stare. Ea este însă mereu restrictivă, o săgeată care arată invariabil către moarte. Prin aceasta ea nu este decît, încă mai mult, un instrument al adaptării. Prin vitalitatea sa, ființa umană își exprimă natura, se inseră în lume și găsește un sens existenței într-o lume parțial adversivă. Vitalitatea se nutrește din diversitatea concretă a existentului, din eleganța variațiilor acestuia, din adevărata muzicalitate a ondulațiilor continui ale lumii. Angoasa conservă viața, cel puțin ca supraviețuire, semnalează permanența primejdiei, indică slăbiciunea ființei și relevă caracterul ineluctabil al sfîrșitului. Fără perceperea angoasantă a realului, sfîrșitul nu ar fi sfîrșit ineluctabil ci un permanent eșec, o permanentă neființă, căci ființa nu există fără efortul de a fi și deci de a se proteja. Angoasa se hrănește din permanența legilor, din caracterul lor indiferent în raport cu viața.

Viața și moartea sînt polii absoluți ai existenței umane. În funcție de ei se împarte întreaga lume. În spațiul pe care ei îl definesc omul nu se sfiește să formeze o unitate cu lumea. În acest spațiu ființa umană ține mai puțin să fie umană pe cît ține să fie ființă care ființează. Existența cognitivă redimensionează subiectul prin actele sale estetice ori prin reflectarea conceptuală, dar este redimensionarea unui deja-existent. *A exista pentru viață și a exista împotriva morții sînt condiții care cuprind omul în totalitatea sa.* Cele două modalități ale ființării umane, chiar dacă par suprapuse, nu sînt același lucru. Împreună însă alcătuiesc locul în care trebuie să vină și să se afle cunoașterea, căci în lumea umană alt loc nu există.

V. CUNOAȘTEREA PENTRU FIINȚARE

Polii ființării sînt cei doi: viața și moartea, ca vitalitate și respectiv, angoasa mortală — deci alcătuirea de sine a ființei prin intermediul ființelor și amenințare cu inexistența opusă ființei tot

de către ființe. Cei doi termeni nu sînt, însă, egali. Provocarea aruncată în fața ființei nu ar avea de ce să fie amenințătoare dacă ea nu ar pune sub semnul întrebării viața, ci simpla subzistență. *Dacă ființa nu ar face decît să subziste, să continue să fie, nu ar exista motiv și cauză pentru stabilirea unei diferențe valorice, sau chiar ontologice, între a fi și a nu fi. Atributul existenței nu este atributul inexistenței cu semn schimbat, ci este cu totul altceva. Existență înseamnă că subiectul logic căruia i se predică existența i se predică cu necesitate și altceva.* „Cuget deci exist" înseamnă și „exist" și „cuget". Dar faptul că ființei i se predică și altceva decît ființarea abstractă înseamnă, în final, predicarea reală a unei multitudini de atribute și predicarea potențială a unei infinități. Ceea ce este este — în ansamblul existenței sale — multiplicitate. Inexistența, ca atribut care se predică, exclude pentru subiectul considerat orice altă predicație în spațiul atributelor referite la real. *Neființă și ființă nu își împart atribute. Viața este calitatea a ceva despre care se poate predica existența plus o multitudine crescătoare a posibilităților predicării. Moartea este condiția a ceva căruia nu i se poate predica existența decît ca multitudine în restrîngere a posibilităților predicării. Faptul prim al vieții este existența. Termenul ultim al morții este inexistența, pe care adesea o denumim tot moarte.* În realitate moartea este întreaga evoluție a ființelor spre inexistență. Moarte și mortificare coincid. Pentru ambele condiții mai bun este tot termenul de moarte, folosit așa pentru cel care nu mai creează nimic dincolo de sine sau în sine.

Oricum, în existența umană, primară este tendință vitală, nu angoasă. *Tendința vitală reflectă mecanismele naturale ale ființării. Angoasa este doar un sistem de siguranță.* Nu ai de ce să te temi dacă nu ai ce să aperi. Existența care nu include în ea viața nu diferă de inexistență. Viața care se reduce la existență nu diferă de moarte. Deci prima este dorința de viață; a doua, doar, este frica de moarte. Dintre anabazic și catabazic, anabazicul este factorul prevalent.

Conștiința, cunoașterea, este redimensionarea ființei umane în jurul dimensiunii centrale dată de axul viață—moarte. În locul unei existențe punctuale în referențialul spațiu—timp, conștiința este simultaneitatea spirituală a lumii, orientată, în primul rînd, prin proiecția în referențialul vieții și morții. Ce nouă dimensiune vitală poate da vieții conceptul? El este o creație a forței de abstracție, creație suportată de real dar, oricum, una produsă intraspiritual, ba chiar pe o colaterală a fluxului perceptiv, a fluxului principal al cunoașterii. Aferentarea perceptivă ce altceva compară, studiază, cuprinde, interferă și transmite, dacă nu factorii favorabili sau defavorabili ai vieții, văzuți fie indiscriminat, ceea ce aproape că nu este posibil, fie prin raportare la manifestările vieții în noi. Iată, deci,

foarte direct, cum se face că *intuiția se corelează în modul cel mai sigur vieții și vitalității. Ce rămîne atunci cunoașterii conceptuale? Fără îndoială, angoasa.*

Se vede, astfel, care sînt deschiderile cunoașterii: vitalitatea și primejdia. Dedicată vieții este cunoașterea estetică și — în chip culminant — arta. Dedicată ocolirii primejdiilor și amînării termenului morții (de o eficacitate dubitabilă și cu toate acestea mereu importantă) este știința. A potența vitalitatea și a calma angoasele diminuînd cu oricît de puțin provocarea lor, acestea sînt scopurile cunoașterii dirijată și manifestată artistic și respectiv, științific. Dacă primară în sens existențial este viața și secundară angoasa, atunci nu ar trebui să fie îndoială că primară, în sens cognitiv, este cazul a fi socotită arta. Chiar așa și este. Arta face parte din existența umană în modul cel mai intim. Opere geniale de artă au o reputație pe care nu au atins-o nici chiar realizările științifice de maximă utilitate umană și civilizatorie. Marile personalități ale artei au primit adesea aprecieri cu mult mai înalte decît marii creatori de știință. Se întîmplă însă aici o disociere firească de planuri între existent și cognitiv. Viața se poate mai ușor satisface în sine. Reflectarea estetică, exprimarea estetică o amplifică și o înalță, o înnobilează, o rafinează, îi dă durată, aproape eternitate, dar nu îi este strict necesară, ca energie pentru existență, ca exprimare și deci nici ca bucurie a iubirii (este luat aici atît sensul cel mai general, cît și în cel mai specific al cuvîntului iubire). Vitalitatea nu se autolimitează ci, dimpotrivă, se autoprovoacă, se autoexcită. Ceea ce o poate stimula nu face decît să se adauge tendinței sale firești. *Nici angoasa nu tinde să se autolimiteze ci să se autoamplifice, dar scopul omului, ca om și ca subiect, este să o limiteze. Singurul său sprijin, singura sa posibilitate* (în afara autodestrucției care este eliminarea angoasei prin provocarea din sine însăși a condiției care angoasează, un non-sens în plan logic, existențial și cognitiv) *este știința.* Acest simplu fapt crește enorm demnitatea științei și restabilește în planul vieții spirituale, dar și în existența concretă, un echilibru între artă și știință care părea pierdut ab initio.

Dar este real oare că arta, reflectarea și exprimarea estetică, este proiecția cognitivă a vitalității pe cînd știința este anti-angoasă? Par să existe dovezi contrarii. Astfel se întîlnește multă tristețe în artă, multă depresiune, nenumărate imagini ale morții. Arta poate calma angoasele precum le poate și suscita. Pe de altă parte există o angoasă determinată de știință și, nu mai puțin, există un vitalism al științei (în sensul optimismului). Lucrurile par foarte amestecate. Care este adevărul cu privire la aceste disocieri?

Mai întîi rămîne clar că existența este una. Viața și moartea sînt două ipostaze ale ei. Desigur, a urca versantul vieții revine la a amplifica toate motivele temerilor apropierii de celălalt versant. A iubi viața — a te exprima deci prin propria-ți vitalitate — înseamnă și a suferi cu atît mai tare de orice restricție pe care o aduce presentimentul și — mai ales — apropierea morții. Elanul este subiectul artei și tot ceea ce îl îngrădește, impurifică sau îl tulbură evidențiază și mai mult esența, puterea, noblețea și astfel îndreptățirea sa ca elan. Arta vorbește mereu tot despre vitalitate cel puțin subtextual, ori de cîte ori vorbește despre moarte, decrepitudine, suferință. În întreaga artă bătrînețea, chinurile și toate imaginile unor „belles heaulmières", scheletele, nu fac decît să spună ce sînt, spre a spune, de fapt, ce au fost, ce ar fi putut fi, eventual și ceea ce ar fi dorit să fie etern, așa cum iadul nu există pentru condamnat decît prin faptul că îi spune că există (ori ar putea exista) un paradis sau există cel puțin (ori ar putea măcar să existe) un loc al uitării și tăcerii asupra trecutului.

Știința devine optimistă, deși în permanent contact cu angoasa, tocmai pentru faptul că în fața angoasei ea nu este lipsită de succese. Pe de altă parte, știința poate fi, prin sine însăși, angoasantă pentru că adesea promite după cît speră și realizează după cît poate, dar mai ales pentru că, spre a lupta împotriva morții, ea trebuie să cunoască moartea în toate formele ei — trebuie să cunoască principiile extincției universului, ca și morfologia cadavrului uman. În aceste condiții, spre a stăpîni angoasele, știința este obligată mai întîi a le stîrni.

În fine, cunoașterea este pentru om în general, dar omul trăiește ca individ. *Cunoașterea nu va fi nicicînd pentru om decît dacă omul va fi pentru om.* Dar și relația omului cu omul este obiect de cunoaștere. Arta, ca și știința, poate fi practicată în favoarea unuia și împotriva altuia, fără a fi mai puțin artă sau știință. Iubirea însăși poate fi nocivitate fără să înceteze a fi iubire. Originar, arta, iubirea, știința sînt dedicate vieții însăși, ori protejării acesteia, dar merg ele pînă la capăt pe drumul pe care au pornit? Și în cunoaștere se strecoară moartea și prin cunoaștere ea poate opera. Chiar și așa *cunoașterea are un element fix, care se regăsește pînă și în anticunoaștere — deci în actul estetic ce potențează moartea, în actul științific care provoacă angoasa — și anume faptul de a trebui să devină expresie, de a-l căuta, pentru expresie, pe celălalt, deci pe receptorul expresivității sale. Ori în lumea interacțiunii unei pluralități de ființe umane doar reciprocitatea poate funcționa și doar adevărul poate fi fundamental reciprocității.* Oricît de lent și de greu, de firav mai întîi, treptat, chiar și

anticunoașterea va genera autentica și pozitiva cunoaștere, fie aceasta mai întîi plătită cu nenumărate sacrificii.

Că arta (încununînd întreaga reflectare estetică) este cunoaștere pentru vitalitate se vede din intima legătură a sa cu iubirea — *iubirea, atît de necesară de vreme ce niciodată omul nu își este suficient sieși spre a se exprima pe sine.* A pierde din potențialul tău expresiv este o mare suferință. Tragedia nu este altceva decît maxima tensiune a ființei în condițiile potențării extreme a vitalității (sau aspirației vitale) și a unei depline conștientizări a morții.

Știința ignoră cu totul iubirea, dar nu ignoră moartea. Știința și reflectarea estetică diferă una de alta, dar scopul lor este unul comun : acela de a da omului fie și un minim echilibru pe cînd parcurge axul care unește viața și moartea. Un echilibru firav, amenințat, dar, în același timp, îndreptățire la un demn entuziasm.

C. LIMBAJUL

VI. CONCRETUL ȘI ABSTRACTUL

Totul este limbaj pentru cineva apt să surprindă orice efort expresiv. Tot ceea ce a fost atins deja de om a devenit, oricum, limbaj. Ceea ce nu a fost încă atins este limbaj potențial, mai exact materie brută pentru limbaj. Pare că astfel se gîndește limbajul într-un cadru prea larg deci, eventual, neproductiv și nespecific. O asemenea viziune are însă cel puțin trei aspecte pozitive, utile și apte să îndrume adecvat cercetările adresate sferei cunoașterii însăși, ca domeniu ținînd pe de o parte de estetică și pe de altă parte de epistemologie, semantică și de alte discipline (discipline care parțializează cunoașterea și care adesea, încercînd să o definească și să o descrie o fragmentează). Mai întîi trebuie știut că orice lucru real sau imaginar este amenințat de limbaj, dar, în egală măsură, poate fi salvat prin limbaj. Nu este aici vorba de faptul că se poate argumenta prin grai împotriva sau în favoarea a orice, că se pot spune la nesfîrșit și lucruri bune și lucruri proaste despre orice — este vorba de posibilitatea de a încorpora orice lucru (el însuși, imaginea sa ori numele său) într-o expresie, în expresie în sensul cel mai general. Această expresie se situează într-un ansamblu, într-o suită a expresiilor, participînd la un limbaj. În acest fel orice poate fi compromis sau reabilitat de limbaj; poate fi împins înspre dispariție sau insignifianță ori înființat, adus către existență, valoare și sens. *În legătură cu orice lucru, în orice loc și timp, în orice perspectivă, rămîne mereu limbajul drept încă o șansă, încă un drum al încercării*, cu toată ambivalența sa dar și cu noblețea inseparabilă de riscuri și îndrăzneli.

În al doilea rînd, știind că în lumea umană totul este limbaj, omul nu poate fi neglijat ca ființă, sensibilitate și voință. *Adevăratul umanism nu poate exista fără această constatare, că totul în om este limbaj, sau este și limbaj.* Interacționînd cu un alt om, dacă se scapă din vedere o clipă calitatea de limbaj a acestei interacțiuni, se comite un act inuman și dezumanizant. Astfel apare suferința legăturilor omenești — neînțelegînd glasurile care îți vorbesc prin nenumărate modalități ale limbajului articulat, prin limbajul faptelor, gesticii, suferințelor, vieții corporale conștiente și inconștiente, entuziasmelor, muncii — pe scurt prin manifestările umane. Corpul este un organ de expresie, spune, de exemplu, Victor von Weizecker. Corpul celui de lîngă tine este un organ de expresie al lui și al tău. *Cea mai bună vindecare de solipsismul care este tentația primordială (cea mai gravă, din toate cele ascunse în conștiința noastră) vine din sesizarea că existăm într-o lume impregnată de limbaj, că toți cei din jurul nostru ne vorbesc și așteaptă exprimarea noastră.*

În al treilea rînd ești chemat să te exprimi într-o lume a exprimării și astfel trebuie să cunoști, să percepi, să adopți deci, o metodă a cunoașterii, *să existi pentru expresie.* Ți se cere să faci pasul de la existență la vitalitatea progresivă — tot mai mult și mai mult expresivă și vie. Din ființa care trăiește propria sa vitalitate inconștientă, undeva între viață și moarte, devii o ființă care elaborează și amplifică propria-i vitalitate. Ajungi să trăiești pentru exprimare. Limbajul este adaptare pentru toți oamenii, fiind, chiar mai mult, natură a omului. Ființa umană nu are cum să nu se exprime. Întrucît omul este om, tot ceea ce face este interpretat sau este interpretabil ca expresie. Drept urmare nu are decît o speranță pe calea aspirației sale vitale, aceea de a se exprima adecvat, de a nu se dezice de sine, de a nu fi confundat, nici compromis printr-o exprimare care să nu fie întru nimic a sa și care totuși să treacă prin sine. *Neputînd să scape de exprimare, omul nu poate scăpa de cunoaștere*, în indiferent care dintre variantele acesteia. Doar proporțiile implicării într-o modalitate sau alta a cunoașterii mai pot fi întrucîtva controlate.

Care sînt modalitățile exprimării? Orice exprimare, spre a fi exprimare, trebuie să utilizeze un cod, să intre într-un sistem, fie și minimal, de reguli — altfel nu are cum fi expresie. Expresia este reacția îmbrăcată într-un limbaj, aparținînd unui limbaj și astfel căpătînd o calitate nouă — aceea de a inocula, în chip intenționat într-un alt receptor (într-un alt subiect) ceea ce în chip direct, fizic se percepe de către cel care se exprimă. Delimitarea cadrului exprimării este și nu este la latitudinea subiectului. Perceperea, reprezentarea, intuiția sînt complexe de senzații, actuale sau actualizate, corelabile unui limbaj, oricare ar fi el. Corelația cu limbajul revine la faptul că realului i se adaugă o intenționalitate expresivă, deci extraobiectivă și totuși supraindividuală. *Se caută în complexul de senzații ceea ce le face transmisibile.* Se poate vedea în aceasta un principiu al coerenței interindividuale? Cu siguranță da, însă mai este aici totodată și un principiu al coerenței intraindividuale. *Spre a fi o singură persoană, o singură individualitate, individul trebuie să-și poată vorbi sieși coerent și inteligibil.* Se aplică la structurarea vieții reflexive principiul ergodic: ceea ce se relevă printr-un număr mare

de cazuri se relevă și printr-un număr mare de stări ale aceluiași caz. Acest principiu poate dobîndi o mare aplicabilitate, de asemenea, în morală și în multe alte domenii ale cunoașterii și definirii omului, dar nu acest lucru interesează aici. Pentru moment, să remarcăm, pe încă o cale, că totul este limbaj, că viața psihică în ansamblul său este exprimare pentru sine sau pentru altul, pentru sine și pentru altul de fapt, că exprimarea pentru sine pregătește exprimarea pentru celălalt dar și exprimarea exterioară o pregătește pe cea interioară. Pînă acum nu au fost făcute în acest studiu decît indirecte referiri la gîndire. Gîndirea este, desigur, limbaj interior. Totuși, analizîndu-se elementele gîndirii și limbajului, se separă conceptul de nume și pe bună dreptate. Gîndirea este dialectică interioară, exprimată în planul conștiinței prin limbaj interior, dar sensul ei nu este discursul, expresia, ci dezvoltarea dialectică a problemelor și verificarea intuițiilor. Așa cum s-a notat anterior, prin reflectare și paralelă exprimare interioară, adevărul reflectării se verifică, se stabilește coerența reflectării la un triplu nivel : cel al reprezentărilor (deci al intuiției), cel al conceptelor (deci al logicii) și cel al limbajului (al unui cod simbolic ce trebuie să fie adecvat atît reprezentării cît și conceptului). Între aceste nivele primar este cel al intuiției. Pe aici au loc intrările în sistemul reflectării. Pe aici au loc intrările referitoare la lume, așa cum este aceasta. Nu se reduce însă totul la atît. Există sistemul de control al reacției subiective în fața obiectului. Acest sistem spune subiectului în ce măsură, reflectînd astfel, el realizează o reflectare asemenea celei a tuturor subiecților, sau cel puțin a majorității lor. Pe de altă parte, același sistem spune subiectului dacă el însuși reflectă lumea în momente și stări diferite în același mod. Acest sistem este limbajul, în calitate de sistem al numelor. Numele este al doilea mod al manifestării cunoașterii. Ca și complexul perceptiv el nu este încă deplină cunoaștere, dar se probează a fi o entitate mai primordială cu mult decît conceptul, mai esențială și necesară decît acesta. Numele este mijlocul prin care se verifică lumea și receptarea ei. Un anumit complex senzorial apare. I se dă un nume. Apare un alt complex perceptiv. I se încearcă același nume. Dacă îl suportă, dacă asocierea este recunoscută de un alt subiect, sau de același subiect într-un alt moment, cele două complexe de senzații, cele două percepții, cele două intuiții sînt asociate. Are loc următorul proces : A este N, B este N ... X este N ; atunci A = B = C = ... = X. Așa apare conceptul : Suma (A, B, , X) — C (conceptul). Fără nume, fără actul de a numi, nimic esențial nu ar fi putut apare, oricum nimic cu totul nou în planul reflectării, al acestui proces care în chip elementar precede cu mult omul, dar care devine uman doar prin limbaj. Existența numelor permite o operație care tocmai,

ulterior, le evită : ceea ce poate primi un nume poate să se priveze de a-l purta. Ca atare obiectul devine propriul său nume, obiectul sau, mai exact, intuiția sa. Acest nume — reprezentare numește apoi alte obiecte, alte realități perceptive· *Percepția avînd conștiința identității sale de sine, a capacității de a fi numită și care totuși nu mai este asociată nemijlocit și obligatoriu numelui (căci numele, desigur, i-ar fi heterogen), fiind percepută pe baza experienței întregului ansamblu al similarului, este intuiția.* Aceasta este parte a unui limbaj eliptic, un limbaj din care s-au retras numele propriu-zise, numele ce specifică doar convențional realitățile. Un astfel de limbaj nu sărăcește realitatea concretului. Enorma sa bogăție expresivă este plătită însă prin sărăcie nu în lumea comunicării ca ampioare a comunicării, ci în aceea a operativității comunicării și a dialecticii acesteia. Intuiției devenită expresie i se răspunde cu greu. Apoi *în intuiția rămasă intuiție nu este conținută și calificarea existențială a realului intuit și exprimat, ci numai calificarea sa formală. Ceea ce este exprimat nu știm dacă există și sub ce condiție a existenței există.*

În limbajul numelor (numele fiind nume, sau numire a acțiunii, semnalare a unui atribut sau condiții) *concretul este sărăcit dar varietatea comunicării este mult sporită.* Comunicarea devine dialectică interioară sau exterioară, fapt important, deși astfel *expresia se impregnează mai mult de voință decît de real.* În schimb (și lucrul acesta este fundamental), *în limbaj ajunge să fie cuprinsă condiția ontologică a obiectului reprezentat în intuiție.* Acum logica poate opera deplin căci astfel, prin faptul că în limbajul conceptual conceptul sau subiectul logic și atributul său sînt date o dată cu condiția lor ontologică, face ca orice concluzie să poată fi obținută o dată cu întregul cadru al valabilității sale.

Înainte de a stabili cum se reflectă această situație în cadrul problemei care privește studiul de față — aceea a esteticii drept încă o cale de a înțelege știința, definind, implicit, domeniul unei estetici a științei — se mai cer văzute încă două aspecte ale limbajului (ca lume a numelor și a asocierii acestora după legile lingvistice ca și după cele ale asocierii reprezentărilor, cu necontrazicerea simultană a legilor logicii ori, invers, după legile logicii conceptelor, dar cu necontrazicerea legilor dinamicii reprezentărilor).

Un nume numește egal o serie de reprezentări și un concept comun pentru toate acestea (mai exact al acestora). Kant a arătat că trebuie să existe ceva care să lege reprezentările și conceptul. Acel ceva leagă reprezentările ca diversitate însumată pe o bază analogică atașîndu-le, în plus, conceptul, sau leagă o unică reprezentare și conceptul corespunzător? Reprezentările sînt sintetizate, ori tind să fie sintetizate, într-o unică reprezentare. O reprezentare con-

cretă anume poate sta drept sinteză (în loc de sinteză) pentru reprezentările deja dobîndite precum și pentru cele potențiale. Ea poate funcționa o vreme, sau permanent, drept normă pentru concept și pentru asocierea unor noi reprezentări cu conceptul. Să fie această reprezentare, favorizată și electivă, schema kantiană a conceptului? Nu este aceasta întrucît reprezentarea sintetică sau reprezentarea normă (ex. Venus din Milo — reprezentarea normă, într-o anumită sferă culturală, pentru conceptul de corp feminin) se poate schimba, poate fi înlocuită cu o alta și totuși ceva să atragă în continuare și în chip sigur mulțimea reprezentărilor pentru un concept. *Variabilitatea reprezentărilor este însuși drumul receptării estetice și al artei : progresul reprezentărilor pentru concepte.* Atunci care poate fi realitatea aparținînd sistemului reflectării care să merite a fi asimilată schemei conceptului, introdusă de Kant? Un candidat serios care pare să se prezinte acum, în acest moment al studiului. este numele însuși. Numele reprezentării a creat filogenetic conceptul. El cheamă lîngă orice reprezentare conceptul. *Numele nu admite nici singurătatea reprezentării și nici singurătatea conceptului.* Fuga reprezentării de concepte este însă adesea practicată, precum trăirea unei eliberări; este o mare necesitate eliberatoare în numeroase momente ale vieții și în numeroase episoade ale evoluției cunoașterii. Reprezentarea nouă nu mai este supusă normei, normă adusă de către concept ca o reprezentare de altădată, prin intermediul numelui. Normele conduc și orientează, dar la un moment dat, în cunoaștere, ele deformează, distorsionează, torturează noul. Se cer din cînd în cînd înlocuite, dar, încă mult mai frecvent, verificate. Lucrul nu se poate desfășura decît într-o receptare mai indistinctă, prin eliminarea numelor și astfel prin nesuprapunerea sistemului conceptual-logic peste fluxul viu al reprezentărilor. S-a spus mai sus că asupra cunoașterii autentice, reale, adevărate, trebuie să opereze sisteme de verificare, dînd, toate, rezultate congruente : cel al asociativității reprezentărilor, cel logic și cel lingvistic. Dar o astfel de cunoaștere garantată și supragarantată riscă să eșueze în rigiditate, în non-creativitate. Atunci *marele rezervor al memoriei trebuie să se reîmprospăteze nu cu reguli, cu algoritmuri de care, tocmai este din ce în ce mai plin, ci cu experiențe receptive directe, preintuitive aproape* (abia intuibile și abia intuite, eventual), care pot rezulta doar prin excluderea din experiență a numelor și a tuturor proiecțiilor pe care acestea le aduc. Apelul la nume într-o experiență perceptivă, în cunoaștere în general, este extrem de greu de evitat. Cum se obține totuși scăparea? Făcînd ca, *prin suscitarea la maximum a emoției, reprezentarea să devină suficientă sieși. Aceasta este experiența dionisiacă, irepresibilă tendință*

umană, ireductibilă la alte experiențe, cea în absența căreia cunoașterea devine moarte dar, în același timp, cea care dacă se substituie totalității cunoașterii face ca aceasta să nu mai fie altceva decît existență în exclusivă mișcare organică, reflectare ce nu se poate regăsi pe sine din lipsă totală de metodă. La mijlocul drumului dintre experiența dionisiacă și cunoașterea logică se află trăirea legică, metodică, a emoției care este muzica, fie că aceasta se numește chiar muzică, sau dans, sau altfel. Căci muzica este arta emoției rezultate prin variațiile metodic reglate ale fluxului perceptiv, artă care vorbește egal despre emoție ca și despre metoda și sistemul de percepere.

Numele pare să fie cel ce reprezintă schema conceptului și totuși nu este pentru că uneori conceptul vine fără nume. Prin însuși faptul că este o venire fără nume ajunge să fie greu de spus dacă acest fenomen, al joncționării mediate concept-reprezentări, se întîmplă sau nu, dar se poate presupune ce se întîmplă. Pe de altă parte, numele însele variază. Ce rămîne atunci din ele? *Rămîne experiența numirii, posibilitatea aplicării simbolului sau doar a semnului peste o realitate și pentru o serie de realități*, rămîne în plus faptul că numirea, caracterul nominal, nominalitatea acestor realități, acestor reprezentări, se aplică egal și unei realități abstracte, respectiv conceptului. *Comunitatea nominală este resimțită deosebit de primar, într-un mod ce apare direct, care oricum implică un mecanism profund și inconștient.* Cunoașterea se situează în referențialul numelor și limbajului — la limită măcar le presupune sau se dedică expres ocolirii lor.

Funcțional, conceptul își asociază, prin nume sau nominalitate, reprezentarea. *Limbajul poate fi astfel orientat încît conceptele, în totalitatea lor, să se îndepărteze de acestea și consecutiv, reprezentările să se apropie.* Cum se produce acest fapt? Arătînd continuu cum conceptul este important nu prin jocul logic în care poate fi inclus ci prin reprezentarea pe care o implică. Acest raport de importanță este mult prea frecvent în viață. *Așezarea în penumbră a conceptului și potențarea reprezentării prin nume este însăși rațiunea de a exista a literaturii.* Artele plastice sînt arte cu siguranță mai primordiale căci în ele capacitatea receptivă a subiectului își trăiește viața sa directă. În muzică și în literatură reflectarea este una care, după cum se vede, presupune o voință anume orientînd cunoașterea în mod specific.

Multe din problemele limbajului (această realitate care leagă lumea reprezentată și cea a conceptelor, legînd astfel lumea recepției intuitive, estetice, cu lumea științei) se plasează, așa cum s-a notat ceva mai înainte, în zona logicii limbajului.

VII. VALOAREA LOGICĂ A LIMBAJULUI

Desigur, nu lumea limbajului aparține logicii în chip nemijlocit. Sub incidența logicii se află lumea conceptelor, judecăților și raționamentelor. Nu este cazul a se discuta aici prea mult care dintre aceste realități cu care operează logica sînt cele primare, dar o scurtă referire la problemă merită a se face. Unii au spus că realitățile primare sînt conceptele, alții că ele sînt judecățile. Genetic, de vreme ce numele precede propoziția și fraza (și nu are cum fi altfel), iar numele generează conceptul, se poate presupune că tocmai conceptul este realitatea logică primordială. În fapt însă, percepția nu ar fi percepție dacă nu ar merge către intuiție și intuiția nu ar merge și ea către intuiții mai largi, către ansamblul lumii perceptibile, intuite și intuibile. Este greu de imaginat că ar exista conștiință — deci și conștiență a percepției — dacă percepția ar fi un fapt izolat al reflectării. Nici numele nu ar fi nume dacă el nu ar aspira la o întreagă lume a limbajului, necesară egal reflectării și comunicării. Nici conceptul nu ar fi devenit aparent dacă nu ar fi fost așteptat, spre a primi atribute prin judecăți și pentru a se redefini în raționamente. *În sensul cel mai important care poate fi adoptat, realitatea fundamentală, primordială, a oricărui domeniu este realitatea cea mai complexă a acelui domeniu.*

Logica, desigur, nu relevă legitatea coerenței numelor ci a coerenței conceptelor. Pentru că, însă, succesiunea operativă a conceptelor este limbaj în formare — logica alcătuiește limbajul viitorului. Limba este logica trecutului, devenită obișnuință — o logică fixată în formule tot atît de stabile, de lenește chiar, pe cît de inert este (din fericire, dar și din nefericire) intelectul uman. Pot exista deci — și încă foarte ușor — limbaje inadecvate exprimării întregului cîmp de posibilități logice actuale. Acestea se exclud, oarecum, singure din cîmpul de interes. Există însă utilizări particulare, sub raport logic, ale limbajului în funcție de caracteristicile istorice, sau individual-concrete, ale masei de subiecți care comunică. Există și utilizări logic-specifice, în funcție de cîmpul cognitiv în care este folosit limbajul.

Ce pretenții pot fi îndreptățit impuse de logică limbajului? Răspunsul, în contextul acestei cercetări nu mai poate fi dat fără o precizare referitoare la ceea ce se înțelege prin limbaj, atunci cînd capacitatea expresivă umană este văzută drept necesar corelată logicii. Vorbim de un limbaj al semnelor, de un limbaj al corpului, al chipului; vorbim apoi de un limbaj al artelor plastice, al muzicii, al saloanelor, al științelor, al matematicii, de limbaje electronice, artificiale etc. În toate aceste cazuri utilizarea termenului de limbaj

este corectă (de altfel, într-un anume sens, așa cum s-a mai arătat, totul este limbaj). Trebuie însă afirmat că limbajul, în deplinătatea puterii sale de a comunica trebuie socotit a fi limbajul care utilizează numele și astfel, el este limbajul articulat al omului modern. Limbajele mai simple, ori care îl preced, sau cele ce în mod expres nu apelează la nume, nu fac decît să tindă a se supune parțial cerințelor limbilor vorbite, chiar dacă sub raportul a foarte multe aspecte pot reuși să satisfacă aceste cerințe într-un mod extrem de amplu și poate chiar mai complex decît o face limbajul curent. Limbajele artificiale nu îndrăznesc decît să încerce să modeleze unele părți ale limbilor naturale, într-un chip însă mai maniabil ca mecanică și deci întrucîtva mai sistematizat. Limbajul vorbit și scris de către omul civilizat este sistemul suprem de expresie. El este și limbajul logicii. La el va trebui să ne referim și atunci cînd vrem să facem analiza relațiilor dintre reflectarea intuitivă și cunoașterea bazată pe concepte. Dacă se întîmplă așa, faptul nu se bazează pe o supremație de principiu a unui anumit instrument expresiv ci pe simpla relație a numelui cu conceptul. *Caracteristic omului nu este numai un limbaj anume ci și faptul de a manevra o multitudine de limbaje, practic o infinitate de limbaje. Tipică omului este capacitatea de a exprima totul (mai bine sau mai rău) și de a transforma totul în limbaj, în scopul extensiunii maxime a exprimării.*

Pentru ca limbajele să fie limbaje, deci în ele să se dovedească a fi metodă (ceea ce înseamnă să existe în ele metodă recognoscibilă și reproductibilă), acestea trebuie să fie traductibile. Traductibilitatea se poate manifesta prin multiple posibilități de traducere diversă, dar în mod clar este avantajoasă existența unui gen de limbaj central, prin intermediul căruia să se realizeze translația dintr-un limbaj oarecare într-un alt limbaj oarecare. Desigur, traducerile se obțin cu pierderi enorme. Pierderile maxime vor privi intuițiile. Nu toate traducerile se fac prin intermediul așa-zisului limbaj central (vezi exemplul banal oferit de copiile desenate sau fotografice ale unui tablou sau ale unei statui). Limbajul central este însă tocmai limbajul vorbit. Tendința acestuia, pozitivă și negativă totodată, este aceea de a împinge orice alt limbaj către concept, mai exact către o prevalență (fie și relativă) a acestuia. Arta literară încearcă să diminueze această alunecare a raportului de importanță concept/reprezentare înspre concept.

Limbajul care utilizează nume și deci denumiri, care implică puternic și expres conceptele, trebuie să poată adăuga realului actual întreg contextul său ontologic și existențial, trebuie să încadreze acest real în ambianța sa imediată și accidentală, cît și în cadrul său

absolut. Aceasta înseamnă a se dobîndi o obiectivitate logică pentru limbaj. Tot ceea ce realitatea logică poate conține, trebuie să găsească în limbaj un substrat lingvistic fidel.

Astfel, *limbajul trebuie să fie apt să noteze caracterul universal, particular sau singular al constatărilor, afirmațiilor, gîndurilor, ca reflectare a unui real caracterizat prin variații ale cantității. Limbajul trebuie să vorbească în termeni afirmativi sau negativi sau să releve calitatea infinită a observației. Același limbaj trebuie să exprime relațiile în ceea ce au acestea categoric, ipotetic sau disjunctiv. În sfîrșit, el trebuie să releve modul de a fi problematic, asertoric, sau apodictic al unui adevăr, nefiind suficient doar ca acesta să fie adevărat.*

Cantitativ deci, limbajul trebuie să exprime unicitatea, multiplicitatea sau totalitatea; calitativ — realitatea, negația sau limitarea; relațional, trebuie să definească inerența sau subzistența, cauzalitatea sau dependența ori comunitatea de acțiune a activului și pasivului; să arate, în sfîrșit, ca modalitate de a fi pentru cunoaștere a ceva, dacă acel ceva aparține domeniului posibilului sau imposibilului, existentului sau inexistentului, necesarului sau contingentului. Un limbaj flexibil trebuie să poată exprima toate relațiile logice din judecăți și să încadreze un concept în funcție de ansamblul categoriilor intelectului. Nu este dificil pentru nimeni să constate că funcția intelectului a fost descrisă aici după logica Aristotel-Kant.

Limbajul, prin modalitățile folosirii sale poate participa intens la eroare sau adevăr, ori la orientarea mai realistă sau mai puțin realistă a cunoașterii. Cunoașterea ghidează adaptarea individului și speciei, ca și exprimarea lor vitală. Limbajul, în calitatea sa de realitate extraindividuală, determină amplu cunoașterea și în egală măsură exprimarea vitală a ființei umane. Totodată, orientarea prin limbaj înseamnă crearea unui echivoc, sau oricum a unui spațiu vag, dincolo de adevăr sau eroare, chiar atunci cînd folosirea limbajului este făcută în cunoștință evidentă de condițiile care promovează adevărul sau eroarea. Prin manipularea relației dintre limbaj și logică se impregnează atît cunoașterea cît și limbajul de voința indivizilor și a speciei. Cum se constituie eroarea, ca eroare exprimată? La nivelul tuturor formelor exprimării, în toate limbajele, ea apare în două moduri: se stabilește o legătură falsă, incompatibilă sau ireală între părți, sau se stabilește o relație care este încadrată necorespunzător în modelul supraordonat, existențial, de relație. „Culoarea normală a pielii omului este verdele" sau „Cercul are colțuri" sînt exemple de judecăți incorecte din prima categorie. „Quarkul (ca realitate fizică) există" nu este o judecată nici eronată, nici adevărată, este însă falsă atît judecata „această afirmație este adevărată" cît și cea care spune „această afirmație este falsă". Relația quark-existență nu poate fi, acum, alta decît una ipotetică. *Marele joc al orientării voluntare a cunoașterii prin limbaj este jocul între problematic și asertoric sau apodictic, dar nu sînt lipsite de importanță și jocurile dintre universal și particular, sau singular, dintre infinit și finit, dintre ipotetic și categoric sau disjunctiv. Nu relația reciprocă a conceptelor este problema centrală a limbajului și expresiei în general ci jocul fabulos al încadrării unei relații, a elementelor reflectării (percepții dar mai ales concepte) într-un model general de relație.* Se încadrează existențial un adevăr după nevoi sau voință și nu după experiența însăși a realului. *Întreaga istorie spirituală și practică a umanității stă sub semnul unei neclarități, uneori neintenționată, dar mai ales intenționată, cea a distincției dintre ceea ce este problematic și ce nu mai este problematic, dintre infinit și finit, dintre universal și particular.*

Modalitățile diferite de receptare și exprimare ale spiritului uman au tins la un gen de transmutare a unei categorii sau a unei varietăți a judecății în alta. În felul acesta s-a construit după voință un model al lumii, un model al cunoașterii. Este acesta un lucru condamnabil? Cîtuși de puțin. Voința este, ea însăși, un fapt al lumii și în ea se reflectă, de asemenea, lumea. Este însă un lucru riscant. Nu se pot utiliza fortuit modalitățile reflectării, ele se cer analizate în relația lor cu limbajul și logica. Odată determinată această relație, ele — formele reflectării — vor spune lucruri în plus despre adevăr și voință. Altminteri transmutarea unei categorii și a unei judecăți în alta este tocmai ceea ce realizează imaginarul, metafora, simbolul — întregul domeniu de realități și operații de care se ocupă estetica aplicată a artei și literaturii.

VIII. LIMBAJUL ARTEI

Limbajul artei nu este unul, dar el este unificat de existența unor tendințe logice proprii. Ce poate reprezenta o tendință logică în cazul unui limbaj care, la suprafața sa (în primele sale planuri, cele care se oferă direct receptorului) este lipsit de structura conceptuală? S-a notat, mai sus, totuși că, în calitatea sa de formă a reflectării intuitive și a exprimării directe a intuiției, arta (a se observa că se continuă utilizarea acestor interpretări ale lui Croce, chiar dacă ele au o notă de imprecizie) înseamnă dezvoltare a reprezentării pentru concepte. Reflectarea intuitivă implică structura conceptuală, chiar

dacă ea se află într-un plan pe care receptorul nu este obligat să îl conştientizeze şi de fapt nu îl conştientizează decît atunci cînd urmăreşte şi vreun alt scop decît cel estetic propriu-zis. S-a mai spus aici, anterior, că orice reflectare se verifică, în calitate de adevăr — mai precis în calitate de realitate structurată — care se suprapune foarte probabil adevărului sub raportul coeziunii interioare, prin triplul filtru dat de respectarea legităţii asocierilor, ca reprezentare, de respectarea regulilor limbajului, ca expresie şi a logicii, în planul proiecţiei conceptuale. Aceasta este baza, detaliată în capitolele precedente şi reamintită acum, pentru care se poate vorbi de o logică implicată în expresiile artistice şi consecutiv, în limbajul artei. În fapt, acum lucrurile trebuie precizate dintr-un unghi diferit — acela al naturii relaţiilor logice implicate de limbajul artelor. Privind cu atenţie se văd nişte jaloane. Logica nu caută altceva decît să stabilească, în expresii specifice, determinaţiile cele mai generale cu putinţă. Acest lucru este căutat nu de logica propriu-zisă, în calitate de disciplină ştiinţifică, ci de tendinţa logică a spiritului uman, de necesităţile logice ale sistemului procesual al reflectării.

Cunoaşterea este determinarea interrelaţiilor concretului, determinată fiind, ea însăşi, de acestea, atunci cînd este cunoaştere intuitivă. Se cuprind aici interrelaţiile spaţiale, temporale şi de acţiune. Atunci cînd cunoaşterea ia un caracter conceptual aceste interrelaţii stau sub semnul condiţiei ontologice a relaţiei real—cunoaştere. Dacă logica aduce în planul cunoaşterii atribute existenţial—ontologice, cum poate participa ea la reflectarea artistică? Elementul existenţial—ontologic va fi sugerat cu mijloacele specifice limbajului în care se trece direct de la intuiţie la expresie.

Care sînt aspectele categoriale ce se cer sugerate? Cantitativ, expresia trebuie să vorbească despre unicitatea, multiplicitatea sau despre cuprinderea totalităţii în cadrul exprimatului. Calitativ, trebuie să se pronunţe cu privire la realitate, negativitate sau limitaţie. Relaţional, vor fi implicate inerenţa şi subzistenţa, cauza şi efectul sau comunitatea acţiunii şi reacţiunii. Sub aspectul modalităţii, expresia va trebui să plaseze exprimatul undeva în axul posibilităţii sau imposibilităţii, în cel al existenţei sau non-existenţei, ori în funcţie de necesitate sau contingenţă. Cea mai concretă expresie, precum şi cea mai abstractă judecată trebuie să spună ceva anume, precum şi să propună, sau să ofere, o încadrare categorială a acelui ceva. În ce mod face arta această propunere de situare a realului considerat în planul realităţilor ultime? Limbajul intuitiv — şi astfel, limbajul artei — ierarhizează concretul, lumea perceptivă. Cum? Printr-o adecvată plasare în restul experienţei posibile a subiectului. Cum reuşeşte artistul, ori, în general, cel care se exprimă, să facă o

încadrare potrivită a unei noi intuiţii (devenită, desigur, expresie) în ansamblul experienţei intuitive a subiectului care va recepta intuiţia fie, eventual, chiar el însuşi acela? Numai în două feluri: printr-o perfectă cunoaştere a acestui subiect, printr-o cunoaştere intimă, directă (aşa cum nu este posibil să apară decît în trăirea în comun a două fiinţe legate prin iubire), sau printr-o mişcare simultană a celui ce se exprimă şi a celui care receptează comunicarea înspre maximul experienţei intuitive posibile. De aceea *pentru că expresia actuală se cere mereu corelată cu ansamblul experienţei, nu este posibilă o bună transmitere a intuiţiilor între oameni cu excepţia celor care se iubesc sau a celor mai mari artişti, pe de o parte şi a celor mai educaţi şi rafinaţi cunoscători de artă pe de altă parte.* În rest cunoaşterea directă, intuitivă nu se transmite decît cu pierderi şi distorsiuni enorme. *Aşa-zisa incomunicabilitate a oamenilor este tocmai absenţa iubirii, absenţa educaţiei estetice, lipsa talentului, sau absenţa tuturor acestora.*

Altminteri, încadrînd corect obiectul experienţei intuitive actuale în ansamblul acestei experienţe, subiectul poate sesiza dacă se află în faţa unei unicităţi, a unei multiplicităţi, ori i se relevă totalitatea fiinţării a ceva, dacă acest ceva aparţine sferei posibilului, existentului sau necesarului etc. Mai exact, nu are loc încadrarea în una sau alta din aceste categorii ale cantităţii, modalităţii, calităţii sau relaţiei ci asocierea reprezentărilor din această intuiţie cu reprezentările ce stau pentru respectivele categorii, reprezentîndu-le cel mai bine, ori mai pregnant, pentru subiectul respectiv.

Se cere gîndit însă dacă disciplinele spiritului urmăresc doar atît, să stabilească expresii adecvate sau exacte, despre real. Răspunsul la această întrebare ar fi mai curînd negativ. *Ceea ce urmăresc disciplinele principale ale spiritului (cunoaşterea intuitivă şi deci arta, reflectarea prin concepte, deci ştiinţa sau filozofia) este să realizeze un maxim de expresii universale, infinite, categorice şi apodictice despre real.* Fiecare din aceste discipline încearcă să-şi atingă obiectivul cu mijloace specifice sieşi. *Arta, exprimarea directă a intuiţiei, tinde spre scop bazîndu-se pe folosirea unei dialectici a contrastelor şi contrariilor.* Sinteza extremelor, cu neglijarea termenului intermediar, face glorie intuiţiei şi artei.

Universalitatea înseamnă atingere a legităţii, încadrarea pe o direcţie sau alta, sub autoritatea unora sau altora dintre legi, în funcţie de obiectul observat, cel de la care se pleacă. Se poate atinge în chip dialectic ceva care ţine de universal şi de lege pornind de la particular, de la singular? *Singularul se cere purificat de tot ceea ce ţine de grupul mic, de o multiplicitate meschină, el*

trebuie singularizat la maximum, fără a fi scos de sub determinarea generică cea mai largă, sau cea mai inevitabilă, a cărei excludere ar desființa acest singular introducîndu-l într-o altă multiplicitate. Ceea ce este singular la maximum nu poate fi decît expresie concretă a legii, pentru că orice accident nu acționează o singură dată. Accidentul perturbă expresia legii. De sub incidențe și accidente nesistematice obiectul nu scapă decît cu totul excepțional sau, mai probabil, nu scapă decît în chip ideal. Accidentele se distribuie ca natură și efecte absolut egal orientate statistic, în toate direcțiile posibile ale respectivelor efecte. Astfel, *concretul ce exprimă legea este medie și măsură a ansamblului concretului. Particularizînd la maximum și totuși păstrînd determinarea generică a lucrului, singularizînd deci la maximum (mai corect este de spus doar atît : singularizînd cu adevărat), este atins universalul.* Știința tinde la condiția universală a judecăților ei prin examinarea totalității cazurilor colectabile, perturbate de accidente. Suprapunînd totalitatea observațiilor, efectele divers orientate ale accidentelor se compensează; se degajează o medie statistică și aceasta este stabilită ca expresie directă a legii. În artă se procedează total diferit, așa cum s-a arătat : *se caută cazul cel mai singular — el nu poate fi decît cel în care accidentele, ele însele dezordonate, nu s-au produs deloc ori s-au anulat total. Legea unei clase de lucruri se află în lucrul cel mai rar și pentru altceva : o extremă reprezintă entelechia acelei clase.* Grupul se opune altui grup, o multiplicitate se opune altei multiplicități. O subcategorie nu poate fi un punct de atracție — dar o singularitate poate fi foarte bine așa ceva. *Legile omului se află în geniu, în martir, în inventator, în cel mai neastîmpărat inventator, în cel mai neobosit muncitor, în inrepresibila curtezană și, de ce să nu o recunoaștem, din nenorocire și în criminal.* Toți aceștia reprezintă extreme, dar și o tendință sau alta dintre cele majore ale omului. Tendința (și natura) apare, în aceste cazuri, în forma neperturbată de accidentul nefericit, sau chiar fericit.

La fel se trece și de la afirmativ și negativ la infinit. Nimic mai limitat, mai finit, prin însăși natura sa, decît proporția, măsura, armonia. Și iată că proporția și armonia, ca forme ale echilibrului, ale netulburării reciproce și simetriei tuturor formelor existenței, implică și totodată reflectă puterea de a dăinui. Ele reprezintă o deschidere înspre infinitul de timp și spre cel constînd în multitudinea fără sfîrșit a lucrurilor care pot conține armonii identice, care își pot baza existența pe ele. Apoi armonia, simetria, proporțiile excluse din lucru sînt o altă infinitate de condiții incompatibile cu primele și care, deci, lucrul le refuză. Finitudinea absolută a lucrului, prin ea însăși, creează un infinit al perspectivei posibilului ca și un infinit

de inexistență. Platon a spus : „orice formă conține multă ființă și o cantitate infinită de neființă". Maximum de particularitate, de singularitate — ca și maximul echilibrării — înseamnă concentrarea ființării și astfel mai înseamnă cîștigarea spațiului pentru o aureolă de universal și infinitate.

Sub raportul relației și al modalității, limbajul artei încearcă o ascensiune mai puțin măreață, mai discretă și adesea mai elegantă. Totuși ceea ce este ipotetic aspiră măcar către condiția unei certitudini fie și disjunctive. Ceea ce este problematic tinde măcar la o condiție asemănătoare celei a judecății asertorice. Pe planul cantității și calității arta dorește și pretinde maximul. În planul relației și modalității caută să se plaseze măcar într-o zonă mijlocie. Ce înseamnă, exact, aceste lucruri? *Reflectarea artistică, opera de artă, pornește de la ipoteze și de la ceea ce este, de fapt, problematic.* Nu există certitudine și nu există perfecta conservare a identității de sine a ceea ce este reflectat; el, reflectatul (și exprimatul) este perisabil, mereu altul. Orice intuiție nu conține de fapt lucrul, o realitate, o lume, ci o ipoteză asupra acestora. *Ipoteza nu este prezentată însă, în reflectarea estetică, de către subiect sieși ori de către artist, oamenilor, ca ipoteză.* Problematicul devine dacă nu dat obligatoriu, apodictic, cel puțin o stare de fapt, o determinare asertorică. Incertitudinea, ipoteza, devine certitudine, fie și condiționată. De îndată ce acest pas este făcut transformările arătate mai sus se declanșează : singularul este acum modelul universalului. Finitul devine modelul infinitului. De ce aceasta? Pentru că această receptare care amplifică situația existențială a obiectului devine exemplu și metodă a oricărei receptări estetice. *În această metodă amplificatoare stă esența cunoașterii (cunoașterea fiind, ne putem aminti, reflectarea metodică)*

Care este însă statutul acestei transformări, al zborului cunoașterii înspre superior — universal, infinit — către mai multă certitudine? Poate fi ușor observat că această ascensiune (întregul proces al ascensiunii) este dată de adoptarea ipotezei, a relației problematice drept aproape certă. Mai mult : o ipoteză ce trebuie să fie recognoscibilă ca atare, măcar atunci cînd subiectul reflectă în sinea sa nu doar lumea ci și pe sine însuși (în acțiunea de cunoaștere), este tratată drept un adevăr direct și demonstrat.

Iată deci care sînt tendințele din cadrul limbajului artei. *Arta, în totalitatea ei, este ipoteză asupra lumii.* În chiar natura ei incontestabilă, arta nu are cum să se pretindă o oglindă adeveritoare a lumii. Privită detașat este un domeniu al posibilului. În fiecare constatare totuși, în fiecare intuiție, în fiecare expresie, atitudinea subiectului, a artistului este aceea de a exclude ipoteticul și de a plasa reflectarea pe terenul realului incontestabil. *Arta este deci reflectare, cunoaștere,*

sub acțiunea de orientare a voinței umane, care apelează la imaginar, la metaforă și la simbol cu un singur scop, acela de a singulariza cît mai mult singularul. A vedea lucrurile care ar fi putut fi astfel ca și cum chiar au fost, spre a le face să fie asociabile naturii afectivității și gîndirii umane — a intui lucrurile astfel încît ele să fie eternintuibile, captînd intuiția pentru eternitate — aceasta înseamnă reflectarea estetică și arta.

IX. LIMBAJUL FILOZOFIEI

Dacă orice domeniu spiritual, dacă orice mare disciplină a reflectării și cunoașterii tinde către universal, către infinit, categoric și apodictic — tinde oricum înspre un maximum de înălțime și de generalitate — atunci arta realizează aceasta, așa cum s-a arătat, prin contraste, printr-un maximum de concretitudine, de particularizare, de limitație, prin maximum de dilemă, prin escamotarea, însă, a condiției ipotetice și problematice a viziunii ei. Calea artei, a reflectării estetice este calea cea mai dialectică. Procedeul artei se arată, în plus, ca fiind de cea mai pură apartenență ipotetică. Orice operație de translație făcută în actul de reflectare estetică, dinspre particular către universal (și tot așa, înspre ceea ce este superior în planul celorlalte posibilități logice) rămîne o pură ipoteză care se dorește convingătoare dar care — atîta vreme cît este autentică, deci cît pretenția estetică este cu adevărat împlinită, fie și numai într-o intuiție trecătoare și nu neapărat într-un obiect de artă ce se bucură de permanență — nu va deveni, sub nici un aspect, nimic cu adevărat mai solid, plutind veșnic în spațiul ipotezei. Așa se conturează logic reflectarea estetică — lucrul a fost descris în capitolul precedent. Aceasta este logica limbajului artei.

Ce se împlinește în această logică? Ce se împlinește în logică în general? Se cer amintite tabela judecăților și cea a categoriilor din logica Aristotel—Kant. Oricîte critici s-ar aduce acestui sistem logic, oricum va fi el privit în raport cu logicile noi (Anton Dumitriu consideră, cu deplină dreptate, ultimele doar particularizări ale logicii clasice), el, sistemul clasic, a determinat eficient gîndirea timp de secole. Chiar dacă alte împărțiri ar ajunge să fie socotite preferabile, asupra lor s-ar putea relua genul de exercițiu care se va încerca aici în planul structurilor logice Aristotel—Kant. *Vom vedea fără dificultate faptul că nimic altceva nu se împlinește în categorii, ori în tipurile de judecată, decît demersul absolut general al gîndirii — deci*

demersul istoric al cunoașterii care trăiește încă o dată, însă restrîns, în orice experiență particulară. Ni-l amintim ușor: este drumul de la priza pe obiect la sesizarea forței aplicată pe obiect, atrăgîndu-l în mișcare și în sfîrșit, la înțelegerea universalității dramei. Singularul și limitatul sînt conținute de obiect — mai mult decît atît, ele sînt simple forme în care obiectul există. Obiectul însă există ori nu există. Este sau nu, dispare, este corupt precum tot ceea ce este generat. *În profunzimea conștiinței noastre obiectul cel mai pur este o simplă ipoteză și o problemă, atunci cînd el rămîne, în sine, obiect și atît.* Nu la fel stau lucrurile atunci cînd obiectul iese din nemișcarea sa, dintr-o lipsă de tendință de exprimare interioară (pe care nu o manifestă în sine, dar la care îl reduce subiectul cunoscător) și se lasă dominat de o forță, interioară sau exterioară, care acum îl angajează vectorial. Din această clipă el, obiectul, iese din singularitate, participă la o colectivitate, concretă încă, dar oricum mai largă decît entitatea izolată. Unicitatea devine multiplicitate, limitația se lărgește. Corespunzător, ceea ce era ipotetic devine cert, chiar dacă de o certitudine condiționată. Ceea ce era doar o problemă s-a transformat într o participare clară la real. Universală și infinită este drama. Ea nu formează subiect de îndoială — este categorică, mai mult decît atît, ea nu este decît foarte aproximativ separabilă în părți, alcătuiește o totalitate universală, infinită și de nepus sub semnul întrebării. În plus, ea este o necesitate — în ea universul este univers, lumea este lume și existența este existență. *Calea logicii nu este decît calea mai exact jalonată a cunoașterii în general* — calea pe care aspiră să o parcurgă reflectarea estetică și orice altă experiență de reflectare. A căuta, prin limbaj, relevarea posibilităților logice ale unui domeniu nu înseamnă decît a te întreba încă o dată dacă, în acest caz, în această condiție, reflectarea este autentică reflectare și cunoașterea este adevărată cunoaștere.

Arta, însă, nu parcursese, la început, toate etapele reflectării: obiect, forță, dramă. Tendința ei către universal, către infinit, către absolut există (înainte de toate ca fantezie, ca reverie), dar, multă vreme, ea nu a fost, încă, o aspirație cu totul împlinită, completă. Arta, evident, face una cu viața omenească, în toată amploarea acesteia, abia din Renaștere, de cînd a atins capacitatea de a parcurge întregul drum de la particular la universal, de la limitat la infinit și de la incert la categoric. Astfel, în vremea Renașterii, reflectarea estetică a luat caracterul unei dinamici complete a spiritului.

Există, însă, vreo legătură între limbajul artei și cel al filozofiei? Filozofia operează cu concepte, precum știința, dar generalizează ipotetic asemenea artei și mai are încă o tendință: escamotarea cu adevărat fermă a ipotezei. În artă obiectul este luat drept model al

lumii. Obiectul garantează obiectivitatea, fie și ipotetică, a generalizării. Obiectul este expresia universalului pentru că este universal deschis dramei existenței. Astfel el este model al lumii. Pentru filozofie subiectul este modelul lumii. Claritatea pe care subiectul o dobîndește, claritate care este și o formă de singularizare a sa, reprezintă garanția pentru adevărul lumii reflectate. *Filozofia este artă al cărei obiect de artă, produs al artei, este subiectul însuși. Prin practica acestei arte, subiectul, denumit acum filozof, se deschide existențial către infinit.* Știința nu are modele ale lumii — știința vede analogii. Ea este sub acest raport complementară și nu asemănătoare artei.

Filozofia operează cu concepte, dar aceste concepte de fapt nu preexistă unei anumite filozofii ci se formează în ea — chiar atunci cînd numele respectivelor concepte preced filozofiei respective. *Numele sînt utilizate ca invocări ale necesității unor noi concepte.* Arta este experiment al corelației necesare intuiție—expresie intuitivă. În artă conceptul alcătuiește o convenție tacită între creatorul de artă și receptorul de artă. În receptarea estetică, în general, conceptul este o posibilitate ce se actualizează doar la capătul unei mari experiențe. Numele este aici subiectivitate pură; implică de regulă recoborîrea în concret, pe o altă cale decît cea banală, una a subiectului care reflectă lumea în ansamblu sau doar lumea artei. Numele, în artă, nu este numele pentru concept ci numele pentru o reprezentare care se află într-o foarte subiectivă corelație cu fluxul principal al intuiției și într-o corelație și mai distantă și mai subiectivă cu acele concepte pe care fluxul intuitiv le suportă, le ține deasupra, eventual le creează. Conceptele constituie, în artă, în reflectarea estetică, comunicarea nedeclarativă, subiacentă, adesea total nemărturisită a tuturor subiecților. Orice este declarat, aparent și mărturisit, este și sortit să devină cauză a îndoielii. *Tot ceea ce este afirmat de un miliard de oameni începe să cerșească aprobarea următorului om. Ceea ce reprezintă o comunicare doar implicită este, măcar formal, dincolo de îndoieli.* În această utilizare cvasi-inconștientă a comuniunii prin concepte, inaparente, nemărturisite, spre a se da mai multă forță și conceptelor și comunicării, stă, în mare măsură, valoarea umanistă a artei, a reflectării estetice. Numele invocă, adesea, în artă ceva și mai profund încă : o comuniune a doi sau a foarte puțini subiecți, o comuniune ținută la adăpost nu doar de primejdiile afirmării ci încă de acelea la fel de grave ale expunerii în fața unei multitudini a subiecților. Invocarea unui nume, atunci cînd este trăită o intuiție estetică, produsă de viață sau de artă, reprezintă în sine o experiență estetică — particularizarea, singularizarea totală a unei trăiri, spre a obține astfel accesul la universalitatea și infinitul iubirii.

Știința dezvoltă conceptul spre a cuprinde mai amplu și mai decis reprezentarea. *Conceptul devine un mijlocitor în universul analogiei*, un intermediar care aglutinează o mulțime a reprezentărilor analoage. Corelația nume—concept poate fi în cazul științei extrem de strictă. Limbajul devine impropriu atunci cînd conceptele sînt false, dar falsificarea conceptelor poate fi controlată și evitată. Se poate realiza însă atît cît este necesar de mult în cunoaștere, pe seama conceptelor intermediare ale operațiilor bazate pe analogie? În cunoașterea modernă se poate obține o creștere intensă, ca progres în sfera conceptelor, dar pare probabil că pe o asemenea bază marele flux al cunoașterii nu s-ar fi declanșat niciodată. Omul nu avea de ce să stabilească analogii, nu avea de fapt de ce să treacă dincolo de particular, de singular. *Experiența primară a omului este cea estetică și aceasta vizează singularul*, în care vede totalitatea. Chiar atunci cînd acționa practic, ființa umană nu aborda lumea decît tot estetic, ceea ce, pe acest plan, se numește *magie : o extremă singularitate a practicii*. Magicianul nu este lipsit de metode generale, cum nu este lipsit de astfel de metode nici cel mai mare și mai desăvîrșit artist. Dar în fața acestui om, a acestui copac, a acestei calamități, el invocă duhurile de aici și de acum, sau cheamă aici și acum niște mari duhuri care vor vedea ele însele ceea ce este specific în dilema creată și își vor manifesta propria voință într-un mod aplicat, concretizat. *O altă variantă a practicii este tehnica — ea depinde de știință și este de fapt chiar știință, știință care în loc să vorbească face.* Cuvintele tehnicii nu sînt nume rostite, ci locomotive, avioane, strunguri. *Mai există și o a treia variantă a practicii : meditația*, dar despre aceasta puțin mai tîrziu. Oricum se poate spune sigur că analogia nu duce prin sine la concept pentru că, spontan, analogia nu are de ce să opereze în spațiul reflectării primare estetice. Ea are nevoie de un factor activator și acesta este numele. *Numele nu poate prolifera atît încît să cuprindă particularul în toată varietatea sa. Apoi așa ceva ar face limbajul inutil.* Particularul, urmărit cu consecvență, este particularul subiectului, ori limbajul trebuie să conecteze, informațional, subiecți diferiți și este, astfel, o absolută necesitate. El se poate caracteriza, sub raport practic, drept o tehnică (din tehnică, prin reducere la singular, el poate deveni desigur magie). Limbajul nu poate fi înlocuit, cu siguranță, prin nimic, cel puțin la nivelul speciei. Numele vor fi, oricînd, insuficiente și de nedorit, spre a defini întreaga diversitate a lumii. Ele vor încorpora, din acest motiv, analogii. În plus vor fi mereu excesive, în sensul de a sugera analogii mai largi decît cele realmente stabilite în chip cert. *Numele este un promotor al cunoașterii căci el revendică analogii, impune verificarea lor, consolidează concepte sau relevă slăbiciunile acestora.* Limbajul

conceptualizat, chiar și subtextual, face ca arta să opereze cu semnificații. Limbajul, prin aceea că depășește lumea conceptelor și a logicii, face ca știința să cîștige în dinamism. Totuși raportul de dozaj între conținutul conceptului și cîmpul de analogii sugerat de nume trebuie foarte fin reglat și atent ținut în apropierea echivalenței. Numele poate trage după sine conceptul numai dacă o face cu prudență, de foarte aproape. Astfel au evoluat, extrem de pozitiv, concepte mari ale științei, ca acela de energie, funcția de stare etc. Nu au apărut discrepanțe. Încifrarea limbajului (involuntară uneori, dar cel mai adesea generată de alte cauze decît cele ale sferei analizate aici) a avut rolul pozitiv de a păstra întregul trebii în mîna celor care se pricepeau la ea. Științele biologice și medicale au fost însă, mai ales pînă la jumătatea acestui secol, domeniul unui exces de încredere în nume, nume care nu s-au umplut niciodată cu nimic, fiindcă nu era, în realitățile biologice și medicale cercetate, nimic care să le poată umple. Tot ceea ce era cu adevărat în realitatea biologică se raporta mult mai bine la alte concepte, precum și la un alt limbaj. Exemplele sînt aici mult prea numeroase și ridicolul lor e prea mare spre a merita să fie reluate. Pe cele mai vechi și sugestive le-a numit, fără îndoială, un Molière.

Și totuși știința este prea prudentă în manevra cu limbajul, în experimentul cu denumirile. Din această cauză, *pentru sarcina de a experimenta în limbaj, spre a verifica apoi experimentul pe terenul conceptelor (prin acestea și apoi dincolo de acestea) s-a constituit o altă mare activitate a spiritului : filozofia — apropiere de adevăr dinspre limbaj, mereu făcută cu mijloacele domeniului de origine, limbajul.* Adevărata filozofie este știința categoriilor, a unor concepte deci, dar a unora în absența cărora limbajul ar deveni cu totul nesatisfăcător și, de fapt, ca limbaj actual, al omului modern, ar fi chiar cu totul imposibil. Categoriile, cu absoluta lor necesitate, ce le face inevitabile, sînt, în plus, concepte pe care numele utilizate spre a le specifica le depășesc mult, în sensul că nu conțin, în calitate de concepte, experiența suficientă asigurării totale a sferei termenului (sferă gîndită nu strict și perfect coerent, ci imaginată, visată, s-ar putea spune). În planul lingvistic conceptele-categorii reprezintă spațiul celor mai mari speranțe. Categoriile au fost adesea puse la îndoială, din perioada sofistă și pînă la filozofia de ținută neopozitivistă, dar s-a văzut că nu pot fi negate decît printr-un apel mai subtil sau mai grosolan, făcut tot la ele. Un gen de interrelații poate fi substituit, în acest plan, printr-un altul, ceea ce comută categoriile însele, considerate separat, dar locul ocupat de ele trebuie oricum ocupat, cu concepte de același grad de generalitate.

Care este însă modalitatea de intervenție a logicii, ca orizont subiacent limbajului în filozofie? *Filozofia organizează astfel exprimarea încît, în final, un maximum de judecăți ale sale să aibă caracterul universal, infinit, categoric și apodictic. Filozofia nu este filozofie decît atunci cînd ajunge la o astfel de desăvîrșire.* Asemenea judecăți implică, de fapt, categoriile nu în sensul că orice judecată se raportează într-un fel sau altul la categorii, ci în acela că aici categoria trebuie să fie termen în judecată. De la ce pleacă filozofia spre a ajunge într-un astfel de plan? Strict de la particular, singular etc.? Nu neapărat și nici măcar în primul rînd. Sînt mai comode demersurile care pornesc de la multiplicitate, în loc de a porni de la singularitate, de la asertoric și nu de la problematic, de la disjunctiv și nu de la ipotetic, dar se poate porni și de la prima treaptă, se poate conduce apoi, de exemplu, demersul către universal, dar nu chiar pînă la universal, ci doar pînă la multiplicitate. Totul este să se refere investigația la categorii, ori acestea să fie puse în lucru, să fie folosite. Scopul real al filozofiei rămîne însă cel al extremei generalități, pentru că, de fapt, acesta este scopul ultim al cunoașterii. *În căutarea universalului și infinitului, arta pornește în chip decis de la singular, acesta luat ca obiect căruia i se detectează și amplifică la maximum contradicțiile, obținîndu-se în cele din urmă echilibrarea lor ; ajungîndu-se prin acest echilibru la sinteza contradicțiilor.* Tema preferată a artei, a reflectării estetice, este în foarte multe perioade (ca fapt, aproape totdeauna) omul însuși, eventual spiritul și sufletul său, sau chiar, în cele din urmă, omul—subiect cunoscător. În acest caz, așa cum s-a arătat, receptarea estetică poate fi o receptare de gradul doi, sau de un grad mai înalt — receptare privind receptarea. Subiectul nu interesează însă ca subiect în generalitatea caracterului său de subiect — interesează doar subiectivitatea acestui subiect, ceea ce nu înseamnă decît înființarea sau relevarea unui nou obiect. *Căutînd universalul, infinitul, categoricul și apodicticul, filozofia identifică și amplifică la maximum contradicțiile din subiect, ajungînd la sinteza lor atunci cînd exprimarea, teoria, atinge universalul. Filozofia este adînc legată astfel de drama umană, dar a unei umanități a subiecților*, a căror unitate interioară caută să o realizeze prin demersurile ei. *Singura autentică probă a adevărului filozofic este starea de satisfacție a subiectului care a sondat imensitatea prăpastiei, reală sau imaginară, prezumtiv aflată în el însuși, prăpastie pe care apoi a văzut-o redusă la insignifianță prin faptul de a se fi aruncat peste ea marea punte a sintezei.* Ce altceva este evidența cerută de Descartes decît așezarea unui suport pentru spirit, de fapt pentru subiect, acolo unde anterior nu era decît haos, abis. Trebuie înțeles însă clar un lucru : aici, spre deosebire de artă, subiectul este cu adevărat

subiect (nu subiect obiectivat) — el apare ca model al lumii în calitatea sa de subiect și este, măcar în principiu, interschimbabil cu orice alt subiect. Obiectul nu este independent în lumea obiectelor, subiectul nu este, nici el, independent în lumea obiectelor — *dar dacă ambele discipline ale spiritului discutate pînă acum (reflectarea intuitivă și filozofia) nu iau ca bază ceva independent în raport cu orice altceva (așa cum este obiectul, total definit, al geometriei), nimic nu poate fi sursă de certitudine în aspirațiile lor infinite. Procedeele lor țin, deci, de domeniul alcătuirii de ipoteze.* Aici apare însă o problemă deosebit de serioasă. Așa cum s-a arătat, întrucîtva, în legătură cu drama, ceea ce este universal și infinit trebuie să aparțină, fie că vrem sau nu, și categoricului și necesarului. Treptele logice sînt cumva așezate în planuri comune. Arta pornește de la singular și ajunge la universal, dar nu declară deschis și neechivoc universalul ca fiind universal. Astfel ea se poate juca întrucîtva cu caracterul ipotetic al procedeelor ei. Poate să-și permită apoi să nu ajungă chiar pînă la apodictic și categoric. *Filozofia operînd cu categorii nu are posibilitatea de a evita pretențiile cele mai înalte. Ea trebuie să-și mărturisească fără ocol ambiția și să afirme statutul apodictic și categoric al judecăților ei, ceea ce nu se mai potrivește cu caracterul ipotetic implicat în însăși metoda de lucru. În acest caz singura soluție este absolutizarea modelului său al lumii, respectiv a subiectului.* Faptul nu s-a produs, însă, atunci cînd s-a înțeles că universală nu este decît drama. Acolo, problema rămîne problemă, ipoteza rămîne ipoteză, iar universalul și infinitul constituie doar autenticul universal și cel mai adevărat infinit : drama. Ultimii care au avut curajul unei astfel de viziuni au fost Heraclit și Platon. La celălalt capăt al civilizațiilor lumii vechi, Lao Tze ridică pe o culme înaltă subiectul dar înalță încă și mai sus dialectica lumii și astfel subiectul este redus la autentica sa natură de constructor de ipoteze. Jeremia, sau Regele David, sau Zaroastru au simțit universalitatea dramei și precaritatea spiritului în fața acesteia, dar în cele din urmă, pentru ei, subiectul, sub protecția Divinității, se regăsește pe sine într-o prezumtivă condiție de subiect absolut.

Apoi, de la Aristotel și pînă la Freud subiectul este, fie că se recunoaște sau nu, modelul inatacabil al lumii. Aceasta a fost chiar și situația teologilor medievali, cu pretenția lor de a demonstra, pe cale rațională (deci bazîndu-se pe subiect), existența reală, obiectivă și necesară a divinității. *Freud arată însă că subiectul nu se poate izola în condiția sa, că întreaga activitate de subiect este heteronomic determinată.* Vorbise și Aristotel de pasiunile care perturbă rațiunea dar acelea nu erau decît accidente evitabile; evitabile cel

puțin la limită. *Determinarea și condiționarea subiectului la Freud aparțin structurii necesare a lumii.* Astfel filozofia se reduce în mare măsură la știință, devine chiar știință, ceea ce poate părea o pierdere, dar în realitate este un enorm cîștig pentru cunoaștere și pentru om. Istoria gîndirii filozofice poate fi împărțită în trei etape : pînă la Platon (inclusiv Platon), de la Aristotel și pînă la apariția psihanalizei și de la Freud încoace.

Sînt, toate acestea, probleme ale limbajului ori numai ale unui gen de logică, generalizată în aplicările ei ? Aparent nu sînt aici probleme de limbaj și totuși în realitate sînt cele mai adevărate și importante probleme ale limbajului pentru că tendințele logice se imprimă în limbaj ca tendințe de expresie lingvistică. Limbajul filozofic exprimă mai rar, mai greu, neconvingător, ipoteza, procedeul ipotetic. Nici diferitele limbaje ale artei nu sînt în această privință mai generoase. Ori, astfel, cercul vicios se va închide : ceea ce a devenit tendință lingvistică va accentua tendința logică și tot așa. *Datoria tuturor limbajelor este să relativizeze expresia.* Gîndirea modernă — în filozofie prin Freud și Fromm, în toată manifestarea estetică prin impresioniști și expresioniști (despre știință se va vorbi ulterior) — tinde la această relativizare, dar imperiul categoricului și apodicticului este atît de puternic în subiect, încît nu este clar dacă el va fi cu adevărat învins, dacă se va crea, în viitor, un echilibru mai puțin dezavantajos pentru cunoaștere ori dacă el va distruge, prin dogmatizare (care este varianta cea mai facilă a narcisismului viziunii), chiar gîndirea umană, capacitatea reflexivă umană și o dată cu aceasta omul. *În apărarea ființei umane, din acest punct de vedere, arta are un mare rol : nerecunoscînd direct ipoteza, dar nici negînd-o, ea educă subiectul într-un spirit de libertate, care să-i permită a o identifica el însuși.* (Este oare posibil acest universal și infinit feminin propus de Botticelli ? Este oare posibil, drept altceva decît simplă presupunere, infinitul forței lui Hercule de la Belvedere, sau al suferinței Niobei ? Iată lumea de ipoteze a artei, deschisă evident oricui, în toată sinceritatea ei.)

Dispune filozofia de o metodă practică proprie, ceva corespunzător tehnicii în știință ? Trebuie considerat că dispune de o practică specifică întrucît nu există mare disciplină a spiritului care să nu se traducă prin nimic în spațiul activității, care deci să nu ducă la nimic practic. S-ar putea crede că practica filozofiei înseamnă morala, înțelepciunea etc. Acestea reprezintă aspecte ale activității practice (și teorii asupra lor) la care, de bună seamă, cunoașterea participă în mare măsură, dar ele nu sînt metode și cu atît mai puțin tehnici proprii filozofiei — dezvoltarea și funcționarea lor implică nu doar filozofia ci, în egală măsură, știința și chiar artele. Ele reprezintă

viața în acord cu filozofia, cu știința și cu estetica. Un acord al vieții cu ansamblul valorilor cultivate istoric, iată morala. Tehnica filozofiei a fost cultivată mai mult sau mai puțin pretutindeni dar a fost adusă la o maximă rigoare și desăvîrșire în India veche. Ea se numește acum meditație. Grav pentru filozofia, și cultura și civilizația Indiei a fost chiar acest lucru, de a fi făcut un atît de mare progres pentru om. Dezvoltînd pînă la un astfel de nivel practica specific filozofică, aceasta a prevalat asupra filozofiei însăși care a rămas, în consecință, relativ în urmă. În planul diferitelor domenii practice s-a întîmplat oriunde la fel, dar faptul nu s-a produs tot atît de rapid, în spațiul istoric. Occidentul, care a dezvoltat tehnica, a neglijat magia și meditația. Egiptul, dezvoltînd magia, a neglijat restul. Mai mult decît acestea, India, dezvoltînd meditația — o metodă mai direct adresată subiectului, a neglijat orice alt domeniu practic, vreme de secole.

Magia este, în ultimă instanță, bruscă schimbare de condiții sau de natură a obiectului, printr-o puternică centrare asupra a ceea ce el are propriu, centrare efectuată de cel priceput în magie. *Magia este arta în care obiect pentru contemplare și obiect—operă se confundă, este deci (din punctul de vedere al aspirațiilor de care se lasă purtată) arta perfectă, cea mai pură, absolută.* Dar schimbarea produsă în obiect nu este garantată altfel decît tot subietiv, ca simplă reacție a subiectului față de ea. *Magia este un limbaj, constînd din schimbarea, din modularea relației obiect—subiect; termenii utilizați de limbajul magic sînt tocmai tranzițiile acestei relații.* Nimic obiectiv nu se produce în planul obiectului.

Meditația înseamnă urcare pînă la nivelul cel mai înalt al universalului, pînă la cel mai înalt dintre infinituri privind, văzînd, examinînd, nivelul bazic al propriei condiții de subiect, ajungînd în locul în care subiectul nu este condiționat ca subiect, respectiv pînă la senzația pură, deci pînă la pura capacitate subiectivă a subiectului. Cită vreme obiectul nu mai contează, subiectul încetează să mai fie amenințat, devine realmente subiect pur. Obiectul, oricît ar fi de perfect cunoscut, este cunoscut într-o interacțiune și într-un referențial. *Senzația se oferă toată sieși, neavînd, în plus, referențialul în sine, ci fiind, clipă de clipă, senzație și referențial pentru senzație. Ajunsă pînă la acest absolut de puritate, de indiferență față de tot ceea ce ea nu este (dar care nu poate să fie decît prin ea și deci, acum, în această indiferență a senzației, nu mai este deloc heterogenitate), ea nu mai este o parte a subiectului, căci aceasta a încetat să existe — ea este totul, fiind perfect obiectivă, fiind obiect, singurul obiect, cel care este pentru că se autoreflectă.* În această autoreflectare, limbajul s-ar zice că dispare și totuși nu este așa. Senzația însăși se schimbă, este fluentă,

independența ei față de obiect privește obiectul ca obiect și nu efectele pe care laturi ale acestuia le pot produce, în zona senzației și totuși în totală insignifianță sub raportul unor idei despre funcționarea lumii obiectelor. Mișcarea senzației în meditație, în această privire pură în senzație, generează tot senzații, conturează tot acest obiect care este senzația și nimic altceva. Meditația este un limbaj — cel al dialogului senzației cu capacitatea perceptivă a subiectului, care nu este altceva decît senzația însăși. Termenii acestui limbaj sînt stări spirituale, deci — în planul strict al meditației însăși — calități ale senzației. Aceste stări, memorate, pot să fie uneori redate apoi în limbaj conceptual sau pot să nu fie. Dar odată traduse în limbaj, conceptual ele încetează să aparțină meditației și trebuie să se supună criteriilor de valabilitate cunoscute, descrise aici sub forma triplei verificări (în planul reprezentării, al logicii și al limbajului). Meditația este relația senzației cu universalul și infinitul — relație care pornește de la subiect dar în care subiectul se dizolvă, devenind una cu relația pe care a elaborat-o, cît și cu termenii ei. Meditația ar putea fi considerată filozofia perfectă, așa cum magia ar fi artă perfectă, dacă s-ar împlini cu adevărat și dacă nu ar fi mai curînd o țintă și o cale pe care abia dacă se pot face primii pași. Ce împiedică parcurgerea căii în totalitatea ei? Nimic altceva decît încărcătura prea mare de speranțe și chiar de posibilități, pe care o generează. Meditația, ca și magia (va trebui înțeles acest termen mereu în sensul general adoptat aici, afară de cazurile în care se specifică altfel în chip expres) fac subiectul să creadă, prin puterea pe care o dau, că tot ceea ce este posibil într-un cadru perfect delimitat — și numai în acesta — ar mai fi posibil și în alt cadru, eventual în orice cadru. Ceea ce este total subiectiv (în sensul de a se desfășura intrasubiectiv, chiar dacă pe acest teren capătă o perfectă obiectivitate — cazul meditației, desigur — sau este determinat subiectiv, condiționat prin latura sa subiectivă așa cum este cazul magiei) și nu rămîne doar astfel, deci pură subiectivitate, suferă cea mai gravă degradare și devine tehnică de condiționare sugestivă a altor subiecți, de aservire a acestora, în fond de desființare a lor ca subiecți, capacități reflexive procedînd autonom, adică inteligent. *Meditația se transformă în sugestionare, eventual hipnoză, intrare în restrîngere a intelectului. Magia devine vrăjitorie, minciună care exploatează echivocul din jurul întîmplării și al necesității care deci exploatează ceea ce uzual se numește destin.* În cele mai mari binefaceri se ascund cele mai mari primejdii — așa precum războiul și dorința de cucerire, în tehnică. Magia are dreptul să ilumineze clipele noastre de intimitate cu un alt om și tot ceea ce merită să fie privit dintr-o perspectivă estetică înaltă, în primul rînd opera de artă autentică. Meditația

este binevenită, necesară chiar, spre a salva spiritul de tirania obiectelor. *Cînd se transformă în rituri, magia sau meditația caută să se învesmînte în dogme — deci în principii arbitrare care să le apere de examinare.* Atunci ele devin dușmani primejdioși ai cunoașterii.

Dacă în tehnicile artei și filozofiei subiectivitatea, nerecunoscută ca atare, este într-atît de primejdioasă, cînd este vorba de caracterul ipotetic parțial sau total escamotat al artei și filozofiei, primejdia nu este la fel de mare? *Ce este în fond ipoteza? Este, desigur, o intervenție subiectivă într-o structură incompletă de elemente obiective, pentru a completa provizoriu structura.* Modalitatea completării se cere verificată; se va vedea apoi dacă a fost sau nu corect realizată. Ce înseamnă însă că această structură a fost sau nu corect realizată? Înseamnă oare doar că s-a putut opera cu ea în același plan, în condiții identice? Evident, nu. Reluarea identicului în identic nu poate da decît rezultate identice. Examinarea ipoteticului nu se poate face decît prin translație de condiții. O teorie termodinamică cu caracter ipotetic trebuie să explice, egal, latura energetică a unor procese moleculare și a unor fenomene electrice. O ipoteză în fizica teoretică trebuie să nu fie contrazisă de experimente, de tehnică, de aplicarea ei în biologie. Dacă un produs al reflectării estetice sau al filozofiei se mărginește la sfera sa originară, el este și nu este o ipoteză chiar dacă are o puternică încărcătură subiectivă. Ipoteza este ipoteză pentru că spune mai multe despre real decît a putut constata subiectul care reflectă, care cunoaște, ori, chiar, istoric mai mult decît au experimentat în ansamblu subiecții de pînă acum. Viziunile de geniu ale artei, sau marile teorii filozofice încetează parțial să fie ipoteze, pentru că, acționînd asupra subiecților, modifică lumea perceptivă și intelectivă. Experiențele unor noi reflectări vor dovedi că înseși contrariile lor nu le neagă, ci le afirmă chiar mai puternic. Aceste contrarii formează un singur domeniu împreună cu zonele de la care ipotezele au pornit. Valoarea marilor idei (ipotetice într-o măsură mai largă sau mai restrînsă) se relevă prin forța cu care antrenează noi sinteze, încorporîndu-se în acestea. Ipotezele geniale sînt totdeauna dialectice. Pentru a evita dogma trebuie să fie ținute a se declara ceea ce totuși se dovedesc a fi — deci concentrări ale problemelor veșnice și trecătoarelor soluții, ale îndoielii și certitudinii.

X. LIMBAJUL ȘTIINȚEI

Un domeniu este, întrucîtva, definit dacă sînt definite cadrul său, complementaritățile și omologiile identificabile în vecinătatea sa, în afara sa. Acest lucru s-a făcut pînă acum continuu în această

lucrare : se ajunge la estetica științei prin referiri la estetica propriuzisă, la estetica generală, la dialectica reflectării, la filozofie. Un astfel de progres către o temă centrală este deosebit de potrivit ca metodă în cazul abordării particularităților de limbaj care diferențiază disciplinele spirituale. Într-o oarecare măsură, limbajul științei este acum descris, deși indirect; el se corelează celorlalte limbaje, conținînd ceea ce ele nu conțin, caracterizat fiind de ceea ce ele nu sînt caracterizate. Totuși, o întoarcere înapoi, la lucruri în mare măsură examinate, este încă utilă acum.

Arta, poate, nu se reduce așa cum socotește Croce, la perechea intuiție—expresie. O asemenea definire este prea generală și în mod sigur nu epuizează natura artei, esența fenomenului estetic. Reflectarea estetică are la bază, însă, tocmai această secvență : intuiție—expresie. Nimeni nu ar putea elimina ceva din relația, atît de simplă, relevată de Croce și nici nu este posibil să i se adauge indiferent ce element care ulterior să se dovedească tot atît de fundamental. Știința, reflectarea conceptuală în sens mai larg, este intuiție — concept — expresie. Filozofiei i s-ar putea atribui secvența de patru etape : concept — intuiție — concept — expresie, aceasta pentru că filozofia nu pleacă programatic (așa cum se întîmplă adesea în cazul științei) de la realul trăit, ci de la un alt univers de concepte. În fapt, aceasta este și una din cauzele frecventelor schimbări la față ale filozofiei : realul este unul, el dă continuitate — conceptele detașate de real sînt maniabile și substituibile. Oricum, lucrările acestea nu au o prea mare relevanță pentru moment. De maximă importanță este că disciplinele cunoașterii se definesc prin relația ansamblului conținutului lor cu expresia în care se concretizează. În acest sens, problema caracterului limbajului devine una esențială pentru înțelegerea și pentru caracterizarea profundă a fiecărei discipline. Arta și filozofia pot fi descrise în ceea ce au esențial, prin referire la limbajul lor. Nu mai puțin, se relevă pe această cale și specificul științei. De cea mai mare importanță nu este însă limbajul în sine, ca structură, ci, desigur, tendința logică a limbajului.

Limbajul științei este un limbaj conceptualizat. Tocmai la nivelul limbajului, știința diferă cel mai mult de artă și de filozofie. Deosebirea față de artă derivă din faptul de a utiliza expres conceptele, limbajul indicîndu-le cît mai clar. Orientarea logică este și ea cu totul alta în știință. De limbajul filozofic, limbajul științei diferă prin orientarea logică dar și prin relația cu categoriile. Dincolo de această distanțare, în raport cu celelalte limbaje, limbajul științific participă pînă la urmă, într-un plan mai înalt, atît la fenomenul estetic, cît și la reflectarea lumii din unghiul categoriilor, deci la reflectarea în variantă filozofică.

În știință limbajul este — sau trebuie să fie pentru ca știința să fie știință — nu doar conceptualizat și atît. *Numele are a se afla într-o corelație strînsă cu conceptul, așa cum s-a arătat. Numele depășește conceptul, dar numai cu puțin. El exercită o forță de atracție asupra conceptului obligînd la extinderea acestuia, la generalizări mai înalte, dar lucrul se produce din aproape în aproape*, fără a sări peste etape. Evident, ceea ce se descrie aici este situația științei — știință, deci a științei ideale care nu este impurificată, sau se impurifică intenționat, pentru diferite interese exterioare și ostile științei, cu diferite tipuri de ignoranță. Trebuie înțeles aici că această disjuncție, adîncă sau puțin importantă, nume/concept este obținută printr-o folosire de termeni care acoperă realități mai complicate dar deloc dificil de întrevăzut. Dacă în legătură cu un nume se gîndește ceva, indiferent ce, acel ceva gîndit este un concept și nu se poate vorbi de o scindare nume/concept. Gîndirea a ceva complet asociat numelor este proprie oricărui intelect normal. Dar ceea ce este gîndit poate fi gîndit mai clar sau mai neclar, mai distinct sau mai nebulos. În plus, se poate gîndi ceva detașat de real (ca real obiectiv), o dorință, o aspirație, o credință a spiritului nostru, sau se poate gîndi un concept fundamentat pe observația externă sau pe experimente. Astfel, numele se acoperă perfect cu conceptul într-un sens larg ; în interiorul conceptului indistinct și mai vast ca sferă, se află însă un altul, distinct și solid, centrîndu-l pe primul. Decalajul sferelor celor două concepte, care de fapt sînt două ipostaze ale unuia și aceluiași concept, este o necesitate. Prin acest decalaj progresează cunoașterea. El este însă foarte variabil cu epoca, variind apoi în funcție de conceptul însuși, de gradul de claritate atins de alte concepte și nu mai puțin de subiectul cunoscător. *Atunci cînd arta utilizează limbajul conceptualizat (ca material al intuiției), ea apelează tocmai la această discrepanță.* În știință raportul sferelor conceptelor specificate simultan de nume trebuie să se apropie de echivalență fără să o atingă (ar fi imposibile, altfel, noile generalizări și mai ales noile construcții de ipoteze, căci în acest spațiu se nasc ipotezele). În plus, raportul sferelor conceptului trebuie să fie aproximativ același pentru toți subiecții care le folosesc, respectiv pentru oamenii de știință activi la un moment dat și care, deci, comunică. *Limbajul științei trebuie deci să fie progresiv în raport cu experiența, strîns corelat cu aceasta și să asigure o deplină comunicabilitate.* Subiectul care receptează informația conținută într-un limbaj științific nu percepe ceva diferit, în funcție de starea sa, decît dacă această stare alterează memoria conceptelor sau capacitatea logică a subiectului. *Limbajul științific este un limbaj perfect accesibil unui subiect strict logic, deci redus fiind*

la condiția de a nu privi lucrurile decît din unghi exclusiv logic. Această calitate, de a fi un limbaj perfect accesibil (în sensul de a nu depinde de valorizări subiective ale termenilor implicați), receptorul neavînd decît să cunoască termenii și să dispună de aparatul logic de bază, derivă dintr-o altă calitate, anume aceea conform căreia în limbajul științific — dacă este cu adevărat limbaj științific — orice judecată făcută (mai exact orice adevăr care se exprimă prin mijloace chiar indirect conceptuale, totuși funciar conceptuale : scheme, desene, formule, ecuații) poate fi exact încadrată logic. Așa cum s-a arătat mai înainte, orice încadrare logică este corespondentul în limbaj al unei condiții existențiale a reflectării. *Știința, reflectarea conceptuală nu tinde mai puțin către universal și infinit decît reflectarea intuitiv — estetică.* Ce are, în această privință specific știința ? Mai precis, ce are specific sub raportul exercitării logice acest limbaj științific ? *Relevînd exact natura judecăților, ori a corelațiilor de termeni, cu care se lucrează, știința nu trece abuziv de la singularitate la multiplicitate și de la aceasta la universalitate, nici de la local și particular la infinit.* Asemenea lucruri se pot produce din întîmplare și totuși știința poate rămîne ceea ce este : știință eronată dar știință. Distincția clară a științei de tot ce nu este știință — deci de gîndirea lipsită de metodă, needucată, sălbatică s-ar putea spune (gîndirea sălbatică a antropologilor poate fi foarte metodică în formele ei socializate, magice, culturale etc.), apoi de reflectarea estetică, intuitivă, precum și de filozofie — este dată de atitudinea față de ipoteză și față de problemă. *Știința este știință numai cîtă vreme distinge în ea însăși ceea ce este ipotetic de ceea ce este disjunctiv ori, cu atît mai mult, categoric, precum și ceea ce este problematic, de domeniul asertoricului sau al apodicticului.* Limbajul are, în știință, datoria să pună în evidență natura ipotetică și problematică a afirmațiilor sale atunci cînd ele au o astfel de natură. *Știința se justifică atunci și numai atunci cînd știe clar că ipoteza este simplă ipoteză și cînd permite să se vadă îndubitabil că lucrurile stau astfel.* De aceea o teorie depășită, precum aceea a caloricului, nu a fost niciodată știință și tot de aceea filozofia, în general, este foarte rar știință. Știința generalizează, aspiră la universal și infinit, dar această cale a științei este o cale a ipotezelor. Nici o clipă nu trebuie să pară a fi un demers cert. *Procedeul accesului la universal în știință este tocmai acesta : centrarea pe expresie. Arta s-a centrat pe obiect : filozofia s-a centrat pe subiect. Știința se centrează pe expresie.* Oriunde se pot emite judecăți contradictorii, asupra uneia și aceleiași realități, se recurge la date noi eliminîndu-se, pe baza unor probe obținute prin observații sau experiențe, una din judecăți sau amîndouă. Dar, într-un sens, orice dată nouă invalidează ipoteza anterioară : îi dove-

deşte caracterul eronat sau o depăşeşte întrucîtva. Se emite o nouă ipoteză mai generală şi drumul continuă. *Dialectica artei este sesizarea contradicţiilor în obiect, Dialectica filozofiei este sesizarea contradicţiilor în subiect. Dialectica ştiinţei este dată de sesizarea contradicţiilor în expresie.* Dialectica gîndirii nemetodice este utilizarea tuturor acestor contradicţii în scopuri adaptative pentru camuflarea intenţiilor proprii şi prinderea în capcană a voinţei celuilalt. Sesizînd contradicţiile dintr-un domeniu sau altul, accentuîndu-le prin însuşi faptul de a le releva, disciplinele spiritului purifică, chiar de aceste contradicţii, un domeniu sau altul al existentului. Sporind contradicţiile, ele sînt conduse către sinteză. Arta, orientarea către artă, purifică lumea lucrurilor, filozofia purifică subiectul, ştiinţa purifică expresia. S-ar părea că nu este aşa. Arta s-ar adresa poate lumii emoţionale, interioare, a omului. Este adevărat cel puţin pentru o anumită etapă a evoluţiei artei, dar şi atunci arta exercită acţiunea sa interioară din latura obiectului. Tocmai acesta este cel care se va vedea purificat. S-a spus că arta, reflectarea estetică, este expresie. Lucrul acesta este perfect adevărat (s-a insistat asupra acestui punct şi în lucrarea de faţă, mai înainte), dar în spaţiul conexiunii intuiţie—expresie, expresia este dedicată reconstituirii unei lumi şi nu purificării proprii. Expresia de natură estetică poate fi nebuloasă ori clară, precisă sau şovăitoare, după cum este lumea obiectuală la care se referă. În ştiinţă limbajul trebuie să se dovedească totdeauna absolut, totdeauna clar, precis, fără echivoc.

S-a arătat că tipul de practică născut de ştiinţă sau, de fapt, corelat ştiinţei, este tehnica, lucru, de altfel, uşor de înţeles. Prin intermediul tehnicii se poate vedea bine diferenţa dintre ştiinţă şi activitatea generată de artă (dacă se apreciază că magia este tipul de practică asociat cu arta). *Tehnica este o magie reproductibilă — magia este tehnică ireproductibilă.* Conceptul este substitutul stabil şi reutilizabil al reprezentării. Ştiinţa îşi elaborează astfel transferul cunoaşterii în expresie, încît conţinutul de cunoaştere să nu fie comutat o dată cu variaţiile expresiei. Conceptul este larg substituit reprezentării, indiferent la context. Toate acestea se pot produce pentru că limbajul ştiinţei este ţinut să aşeze etichete clare şi adevărate pe tot ceea ce este ipotetic şi problematic. În cîmpul celorlalte discipline spirituale ipoteticul ascuns are funcţii specifice — aceea de a reprezenta o provocare, o chemare în cazul artei, sau cea de a oferi consolări (prin certitudini relativ imature, însă) în cazul filizofiei.

Limbajul ştiinţific este limbajul—criteriu al oricărui alt limbaj. De la mai exact se poate merge fără primejdie la mai puţin exact; la fel, de la mai clar la mai puţin clar etc. Mai mult decît atît: *doar ca urmare a pregătirii făcute pe terenul exprimării directe a ipoteticului, a problematicului, relativului, intermediarului, poţi înţelege exact ce exprimă arta, ce se reflectă estetic în om şi ce reflectă filozofia.* La limită, cu siguranţă, artă, ştiinţă şi filozofie sînt — de fapt, vor fi — un singur lucru dar *arta şi fiozofia sar etape, pe cînd ştiinţa nu face aceasta.* Prin această sărire peste etape intuiţia şi lucrul cu categoriile sînt mai atractive, oferă subiectului satisfacţii nemijlocite. La obiectul de artă subiectul se poate întoarce (nu se întoarce şi la aceeaşi intuire şi receptare a lui dar, oricum, o revenire globală este posibilă). Satisfacţia se poate regăsi, dar ea nu este fapt ci stare. La fel se întîmplă şi cu filozofia: oferă atitudini interioare şi nu fapte (afară de cazul în care devine ştiinţă sau practică). Ştiinţa, prin integralitatea reproductibilităţii sale permite cîştigarea definitivă a unor teritorii ale cunoaşterii pentru toţi oamenii. Ştiinţa — nesărind etape — avansează de fapt mai repede, nefiind obligată să-şi reconsolideze drumul decît rar. Eşecurile însă în artă şi filozofie fac o lungă trenă fiecărei realizări importante Prin însuşi faptul că respectiva realizare a existat, ea tinde să fie retrăită, în calitate de creaţie, de mulţi alţi oameni, de artişti, care nu o pot retrăi decît reproducînd-o epigonic, măcar în stilul sau în lecţia ei.

Limbajul ştiinţei în ansamblul său, cît şi în detaliile practicii sale, este, în lumea de azi, o îndatorire pentru om. Limbajul artei şi cel filozofic sînt instrumente utile ale conştiinţei, sînt însă instrumente a căror folosire are larg caracter opţional. Condiţia lumii de azi — şi în ea, condiţia ştiinţei — este în mare măsură rezultatul voinţei manifestate în ştiinţă de alcătuire a unui limbaj care să domine (prin exacta conformare a enunţurilor) tendinţa la ipoteză (şi problemă) a intelectului uman, tendinţă care este chiar acest intelect, cu întreaga sa forţă.

Ce legătură mai poate fi atunci în planul limbajului, între reflectarea estetică şi aceea conceptual — ştiinţifică? Mai întîi se poate vorbi despre ceea ce a devenit clar încă din cele spuse pînă acum (fără a mai pune la socoteală că aparţine cumva evidenţei), respectiv că limbajele principalelor discipline cognitive sînt complementare atît sub raportul utilizării conceptelor (sau neutilizării lor), cît şi în privinţa efectelor logice aşteptate care marchează tipul de limbaj utilizat de una sau alta dintre discipline. În utilizarea conceptelor apar două probleme: (a) măsura în care sînt sau nu utilizate conceptele şi la ce grad de generalitate apar acestea şi (b) care este exactitatea lor — în ce relaţie se află sfera conceptului exact cu aceea a conceptului slab caracterizat. În legătură cu prima problemă este uşor de constatat că disciplinele spiritului pot fi ordonate în seria artă—ştiinţă—filozofie. În prima dintre acestea conceptele se află în

spatele reprezentărilor și pot cuprinde toată gama gradelor de generalitate. În cea de a doua conceptele sînt, de asemenea, diverse în gradul lor de generalitate și abstracție, dar sînt utilizate ca instrument principal de expresie, ele reprezintă atît textura principală a expresiei cît și scopul acesteia. În filozofie conceptul este instrument și scop, iar gradul său de generalitate este cel mai înalt, este, deci, acela al categoriilor. Din punctul de vedere al exactității, al adecvatei corelații a sferei de definire exactă și vagă, lucrurile sînt mai puțin simple. În artă gradul de exactitate al conceptelor subiacente este variabil cu artistul pe de o parte și cu receptorul de artă pe de altă parte. Pe scurt, acest grad rămîne, pentru artă, nedeterminat. În filozofie este de presupus a interveni voința creatorilor de teorii și sisteme de a da o oarecare consistență ansamblului conceptelor cu care au lucrat. Nu totdeauna au realizat aceasta și nici nu se putea, oricum, avansa prea departe pe o astfel de cale, de vreme ce escamotarea ipotezelor propriei filozofii pretindea tocmai imprecizia conceptelor.

Cu privire la tendința logică, s-a văzut că toate disciplinele spiritului caută universalul și infinitul. Calea încercărilor de atingere a acestor scopuri este cea a ipotezei, dar ea este parcursă diferit de cele trei discipline. Arta ascunde ipoteza, dar această ascundere este mai curînd un joc al provocării receptivității noastre, al provocării intuiției, intelectului, înțelegerii. Ascunderea ipotezei este practicată din plin de filozofie. Ipoteza este prezentată drept certitudine numai pentru că în spatele ei se află o altă ipoteză implicită. Nu se poate vorbi aici de un proces conștient, ci de un proces istoric inconștientizat. Se vede clar că Socrate și Platon știau că lucrau în ipotetic și problematic. La Toma d'Aquino tratarea ipotetică și problematică a unor dogme este simplă retorică. Știința crește rigoarea conceptelor și exprimă ipoteza oriunde o găsește — o utilizează, dar o demască. Trebuie înțeles că în știință există oricînd nenumărate ipoteze ascunse, nenumărate edificii bazate pe ipoteze și pretinse a releva certitudini, dar prin toate acestea știința este mai puțin știință și poate ajunge să nu mai fie știință deloc. Aici se discută ce anume în știință este definitoriu pentru știință. Limbajul este purtătorul tuturor acestor tendințe — el nu se identifică cu ele. Tendințele se relevă prin limbaj și sînt cultivate la nivelul limbajului.

În aceste condiții, îndeosebi prin faptul că arta și filozofia au o complexă și masivă structură ipotetică, se poate pune întrebarea dacă ele mai sînt discipline ale cunoașterii sau cunoașterea se poate socoti constituită numai atunci cînd a devenit știință? Mai întîi cunoașterea nu este, în nici un caz, doar cunoaștere conceptuală. Ea este, mai întîi, intuiție, apoi chiar experiență a exprimării și nu mai puțin

cunoaștere practică, operațională. În plus, *cunoașterea nu este doar un moment — sinteza diversului în concept — și nu doar o pretenție — exactitatea conceptului care să excludă posibilitatea ipotezei ascunse. Cunoașterea este un flux, un flux a cărui dinamică, deci energie și spontaneitate, este dată de reflectarea intuitiv—estetică și de cuplarea directă, pe terenul estetic, a intuiției cu expresia. Rigoarea, coerența și eficiența sînt date de știință. Aspirația către universal și infinit — generală totuși — este întreținută sub raport conștient prevalent de filozofie. Diferitele limbaje — artistic, științific, filozofic — sînt adecvate dacă favorizează aceste roluri parțiale ale disciplinelor cunoașterii în procesul de cunoaștere cît și integrarea cît mai autentică, profundă și organică, a contribuțiilor parțiale la cunoașterea unică.*

Este însă, între aceste limbaje, numai complementaritate și sinteză sau există și identități, în afara simplelor corespondențe superficiale ale simbolurilor folosite? Opera de artă reprezintă, în fond, expresie suficientă sieși. În felul acesta o operă include un întreg limbaj. Prin faptul de a conține în sine referențialele sale, ea formează un obiect. Ansamblul artei, ansamblul limbajului artei, nu este un obiect. Referențialele unora din subdiviziunile artei nu sînt valabile pentru celelalte; ceea ce poate fi înțeles din interiorul unei epoci nu poate fi înțeles din interiorul alteia etc. Același lucru se întîmplă și cu opera filozofică în funcție de filozofie, considerată în totalitatea sa. Desigur, pe un plan suficient de profund totul poate fi unificat și realmente totul se unifică (de la sine chiar), dar aici este vorba de artă și filozofie în plenitudinea diversității lor, a bogăției detaliilor lor. *Știința și limbajul științei, chiar în condițiile unei tratări nereducționiste, rămîn unități solide, structurate și în plus evolutive. Ele sînt, într-un sens total, opere și obiecte. Limbajul științei este limbaj devenit limbaj—obiect.* Aceasta este cea mai mare realizare a limbajului științei. În calitatea sa de obiect el poate fi privit estetic, examinat estetic, transformat chiar în expresie estetică. Cele mai bune dovezi că se întîmplă așa sînt studiile anatomice din Renaștere și operele artistice realizate consecutiv acestora, deci pe seama surprinderii unui limbaj care era, pe deplin, al științei. Corelația dezvoltării fiziologiei vederii cu impresionismul din pictură se plasează în același plan al privirii modalităților expresive ale științei din unghi estetic. Exemplele similare pot fi nenumărate. *În întregul său ansamblu, elaborat de umanitate, limbajul științei poate fi socotit și o operă estetică. Rigid în definirea ipotezei ca ipoteză, în cadrul său intern el este, pe de altă parte, o ipoteză nerecunoscută la scara opțiunilor întregii umanități, care putea să ia sau putea să nu ia calea științei. Încrederea deplină în concept, dezvoltarea unei lumi a conceptelor adecvată operării*

cu ajutorul logicii, sau al logicilor, între care logica Aristotel—Kant s-a impus ca prevalentă nu este (dacă se văd lucrurile într-o perspectivă foarte vastă și care sare peste timpul istoric deja consumat) decît o foarte îndrăzneață ipoteză. Limbajul științei este una din marile realități oferite reflectării estetice dar și judecării estetice. De altfel, ca și întreaga știință.

Ce mai poate fi spus decît că artă, știință sau filozofie se diferențiază într-un anumit context și pe un anumit plan (de fapt într-o anumită etapă a fluxului receptării), însă știința care este știință într-un plan devine artă în altul și tot așa? Pe un anumit nivel de ignoranță un procedeu artistic banal este o incomparabilă tehnică. Un limbaj al formelor poate încorpora concepte. *Artă, știință, filozofie devin și modalități ale raporturilor cognitive între subiecți* — într-o lume pe deplin reală și obiectivă căreia acești subiecți, fără excepție (cum ar putea exista o excepție?) au a-i face față.

Pe de altă parte, limbajul științei se include în subiectul care îl folosește și îl dezvoltă. Dacă filozofia ia ca model subiectul, atunci începe să nu fie indiferent dacă acest subiect practică sau nu știința, sau dacă este măcar potențial un practicant al limbajului științific. Atunci cînd prehominienii au devenit homo erectus este de presupus că nu întreaga populație de hominieni a luat poziție erectă deodată. O caracteristică se infiltrează într-o populație. Omul a devenit, se zice, homo religiosus dar a devenit cu siguranță și homo artisticus și homo metaphysicus. El trebuie să devină „omul științei" și a început să devină astfel prin multe din exemplarele speciei. Omul nu mai are cum fi om dacă nu realizează totalitatea potențelor sale. „Omul științei" (un gen de om de știință) nu trebuie să fie un creator de știință la nivelul populației planetare, căci nici homo religiosus nu era în fiecare exemplar un creator de religie. Așa cum se pretinde însă că homo religiosus sacraliza toate activitățile, „omul științei" scientizează toate activitățile. El reflectă totul prin intermediul științei (nu inventariează două-trei cunoștințe pe seama literaturii de popularizare, căci nici omul religios nu se mulțumea cu două-trei cîntări sau rugăciuni luate dintr-o cărticică de imnuri). O varietate biologică — sau, de această dată, ontologică — nu răsare printr-o substituire schematică ci prin completare și sinteză. *„Omul științei" nu este negarea celorlalte posibilități ale omului, cu atît mai puțin al lui homo aesteticus și homo phylosophycus. El este completarea și împlinirea acestora. De aici nevoia unei estetici, a științei. Supraomul lui Nietzsche, sau omul nou, omul viitorului, nu are cum să fie altceva decît „omul științei" care a rămas și omul artei, al filozofiei și al altor atitudini umane fundamentale.*

XI. SCURTĂ PRIVIRE ASUPRA ÎNTREGULUI

Poate fi știința examinată sub raport estetic, prin prisma, deci, a esteticii? Are știința ceva de învățat din investigațiile vizînd reflectarea estetică, intuitivă? Estetica beneficiază, într-o oarecare măsură, de o analiză atentă a specificului și naturii științei? Arta are sau nu de cîștigat dintr-o analiză simultană, conjugată, a științei și a reflectării intuitive? Răspunsurile acestor întrebări au fost date în paginile precedente. Dar o analiză paralelă a reflectării estetice și a reflectării conceptual-științifice poate fi socotită o estetică a științei? O astfel de analiză nu este o estetică a științei, ea așază însă bazele acestei estetici. Estetica științei trebuie să vadă natura științei prin intermediul ideilor formate despre natura obiectului estetic și apoi trebuie să stabilească măsura în care o realizare științifică ascultă, în împlinirea ei, de condițiile și criteriile sub care stă obiectul de artă (mai general : produsul reflectării intuitive). În acest fel se va putea vedea dacă procesul creativ în știință depinde într-o măsură sau alta de metoda și exercițiul de tip estetic. Acestor aspecte le vor fi dedicate secțiunile D și E ale lucrării de față. Se va analiza natura obiectului artei și respectiv, celui al științei (secțiunea D) precum și natura frumosului în artă și știință, stabilindu-se corelațiile posibile între valoarea estetică și cea de adevăr (secțiunea E). În cele din urmă (secțiunea F) se va reveni la paralela dintre artă și știință, de această dată sub raportul măsurii în care, prin artă (reflectare artistică) sau știință (utilizarea metodică a conceptului) omul se descrie pe sine însuși.

Cercetările prezentate în paginile de pînă acum reprezintă, de fapt, sistemul de bază al unei estetici a științei. Redus la schema cea mai simplă, acest sistem conține în sine și exprimă următoarele :

(A) În linia înțelegerii științei, cît și în aceea a înțelegerii produsului științei (adevărul exprimat conceptual) investigația estetică poate aduce noi lumini, poate da o nouă orientare relației omului cu știința pe care o produce. Creativitatea științifică poate fi și înțeleasă mai bine și stimulată, eventual, de o cunoaștere adîncă a mecanismelor creației în domeniile tradiționale de aplicare a sensibilității estetice.

(B) În fluxul reflectării estetice, reflectarea conceptuală este un braț care se desparte spre a se uni, apoi, din nou, într-o curgere comună cu restul, cu marea devenire a intuițiilor. Aceeași secvență cognitivă se găsește atît în istoria artei cît și în cea a științei și nu mai puțin în fiecare act de cunoaștere, văzut separat. Este vorba de secvența obiect—tensiune—dramă.

(C) Existențial, arta și știința sînt contestări ale negativității ființării — arta ca pozitivitate pură, știința ca antinegativitate pură.

(D) Limbajul de orientare și intenție estetică diferă clar de cel conceptual—științific. Limbajul fiecăreia din marile discipline ale cunoașterii reflectă o anumită tendință logică generală (avansul în direcția universalului și infinitului) cît și particularități evidente — mai ales în privința modului în care se operează cu ipoteza.

(E) Tuturor marilor discipline ale cunoașterii le corespund practici specifice. Acestea se numesc magie, meditație și tehnică.

Lucrul cel mai general care poate fi constatat este că, treptat, a aborda sub raport estetic știința și problemele din jurul științei revine tot mai mult la a reface încă o dată, pe încă o cale, efortul dificil al integrării de sine a omului și a conștiinței.

D. NATURA FAPTULUI ESTETIC ÎN ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ

XII. COMUNICARE ȘI SACRIFICIU

Avansînd mai profund în estetică în general și — cu atît mai mult — avansînd, totodată, într-un domeniu dificil, prin însuși faptul că acum chiar el trebuie să prindă ființă, cu alte cuvinte inițiind o estetică a științei, se cere pusă o întrebare de principiu : poate fi diferențiată natura esteticului de natura frumosului? Răspunsul preliminar, pe care se bazează chiar structurarea acestui studiu este, desigur, unul pozitiv. Diferențierea nu se dovedește numai posibilă ci este chiar strict necesară. Ea ar fi, în fapt, nimic altceva decît (în acest caz — pe acest teren) deosebirea, din orice alt domeniu, dintre potențial și actual. Esteticul este, în consecință, ceea ce se oferă receptării și examinării sub raport estetic, deci drept frumos potențial. Frumosul rămîne să fie tot ceea ce iese cu bine dintr-o asemenea receptare și examinare, sau, ceva mai obiectiv, ceea ce iese cu bine într-un număr suficient de mare de examinări, realizate de către un grup suficient de mare de subiecți — de preferință subiecți educați, cu un simț estetic format. Toate aceste răspunsuri la întrebare nu sînt eronate dar ele relevă doar adevăruri parțiale și în plus, conțin mai mulți termeni („subiect educat", „simț estetic" etc.) cît și aprecieri, estimări („suficient de . . .") care trebuie definite clar, spre a da seriozitate răspunsului și rigoare explicațiilor. Se cere văzut mai în profunzime cîmpul de probleme deschis de întrebarea propusă. Considerînd estetica în sensul kantian larg — sens dezvoltat de Croce prin relativă detașare de principiile kantiene, dar și prin utilizarea și conducerea lor către concluzii firești — este cazul să se remarce și să se afirme că totul poate fi examinat estetic, receptat intuitiv și că, în final, orice proces de analiză științifică sau filozofică începe printr-un act de receptare intuitivă, estetică deci. *Intuiția se poate aplica, eventual, pe o atitudine a subiectului, sau chiar pe un proces de receptare decurgînd în subiect, pe un conținut de memorie*, pe scurt absolut pe orice. Este încă posibil ca prea puțin, uneori aproape nimic (niciodată chiar nimic), din ceea ce se intuiește astfel și nu trece direct în expresie, să ia calea conceptelor, a structurării unui edificiu în și cu aceste

concepte, deci calea reflectării conceptuale, conceptual-științifice. Însăși apariția conceptului în conștiință — ca nou concept, ori actualizare a unui concept alcătuit anterior — poate fi socotită exprimarea de la capătul unui act estetic, în sensul în care o statuie este o astfel de exprimare. Indubitabil, în concept există laturi de conținut intuitiv, deci comunicabil intuitiv. *În cele din urmă se poate afirma că în concept este mereu ascuns un conținut estetic, o valoare de frumos*, dar despre aceasta se va vorbi ulterior. Ce nu poate fi receptat estetic? Numai acele realități care nu pot căpăta formă obiectuală, care deci nu permit receptarea intuitivă făcută cu o metodă adecvată. Aceasta revine la haosul cel mai pur, dar nereceptat în sine ca haos. O dată ce haosul este receptat în calitatea sa de haos, el devine obiect pentru conștiință, deci obiect pur și simplu. O conștiință poate aborda, de acum, lumea cu metodă — inclusiv lumea acestui haos — o conștiință care este aceeași conștiință sau o alta aflată în relație de comunicare cu prima. Înseamnă, această abordare — haosul receptat ca haos, această realitate abordată drept această realitate — o abordare care apelează la concept? Nu este nevoie să fie așa. Simpla modulare a lumii interioare, modularea intuitivă a subiectului pe realitatea cea mai haotică a lumii — deci pe cea mai adîncă inexistență (inexistența ca haos) — creează un obiect, care obiect, în chipul cel mai fundamental, nici nu este altceva decît rezonanța a două lumi distincte. În afara rezonanțelor, lumile astfel cuplate nu sînt decît inexistență. Această rezonanță capătă apoi un caracter vectorial și mai apoi devine o mare și universală dialectică — o fuziune a infinitului rezonanțelor lumii.

Totul este deci obiect pentru receptarea estetică întrucît nimic nu există (nici măcar nu există) în afara receptării estetice. *Secole după secole filozofia a căutat să subiectivizeze obiectul. Freud a arătat că subiectul trebuie socotit el însuși obiect și că întreaga sa capacitate subiectivă este condiționată de comportamentul subiectului ca obiect. Evoluția către obiectivarea subiectului va continua. Subiect și obiect sînt o singură lume în care subiect și obiect se creează unul pe altul. Actul de receptare estetică este act de sporire a lumii subiective și de sporire a lumii obiective, într-o necontroversată reciprocitate. Așa se prezintă obiectul receptării estetice. Obiectul estetic — deci unitatea în jurul căreia se formează lumea esteticului — este obiectul care poate deveni model pentru receptarea estetică a restului lumii.* Fiind instituit ca model, el este expresie a actului însuși de receptare estetică — reprezintă un capăt de drum dar și o sinteză. În el, *în obiectul estetic, în lumea esteticului apoi, se educă aptitudinea umană de receptare a întregii lumi.* Intenționalitatea esteticului fiind hotărît estetică, obiectul poate fi evaluat în calitatea sa exemplară.

Pretinde apoi a fi confirmat și menținut sau utilizat provizoriu și apoi schimbat. Obiectul estetic este modelul obiectului supus receptării în general. Modelul obiectului estetic este obiectul frumos — obiectul confirmat și menținut, încorporat în chiar fundamentele capacității noastre de receptare estetică. *Receptivitatea umană este iluminată estetic, esteticul este iluminat de frumosul deplin.*

Pînă acum a fost clarificată poziția conștiinței în fața lumii receptării și deci a receptării estetice. De vreme ce acest pas a fost făcut, devin ușor de realizat următorii doi : a vedea obiectul estetic în fața conștiinței și apoi a vedea, în aceeași ipostază, obiectul frumos — a surprinde, cu alte cuvinte, însăși natura esteticului și cea a frumosului. Este ceea ce se va face în aceste ultime secțiuni ale lucrării.

Înainte de a efectua analiza naturii faptului estetic trebuie știut dacă simpla receptare estetică (reflectare deci a obiectului sau lumii care ulterior va tinde să treacă într-o expresie estetică, de intenționalitate și poate de interes estetic — într-un obiect estetic, deci) este purtătoarea unor particularități deosebite, atunci cînd se dorește în chip expres ca ea să fie estetică. Este sau nu obiectul supus receptării estetice tratat în chip specializat atunci cînd urmează ca intuiția sa să fie transferată într-o expresie — într-un obiect estetic? Obiectul supus receptării estetice (în sensul cel mai larg al termenului) este, eventual, altfel considerat dacă intenționalitatea reflectării este hotărît științifică? Preexistă esteticul (în sens restrîns) în unele din cazurile căzînd sub incidența reflectării estetice (în sens general)?

În artă ca și în știință, în reflectarea intuitivă sau în aceea conceptual-științifică, experiența receptivă are două aspecte sub care poate fi considerată: cel al cantității și cel al calității. Cantitativ experiența trebuie să fie bogată, largă în privința numărului de evenimente, de obiecte de același fel și de obiecte diferite, de condiții și stări identice sau diferite, acumulate prin reflectare, prin percepere, prin intuire. Capacitatea de a intui un obiect sporește prin numărul repetițiilor în care s-a exersat intuiția, dar și prin varietatea totală intuită. *Calitatea experienței înseamnă intrare a intuiției în intimitatea obiectului, stării, condiției reflectate.* Calitatea este un gen de cantitate care se răsfrînge spre înăuntru — este un spor continuu, infinit poate, al acuității percepției și concentrării. *Prin creșterea cantitativă a experienței tot mai mult din ansamblul conexiunilor lumii este surprins. Prin creșterea calitativă a experienței tot mai mult din ceea ce formează o sferă deschisă perceptivității noastre (un obiect, o condiție, un ansamblu observabil ca ansamblu, haosul perceptibil*

ca haos) este cunoscut în completa sa intimitate. Esența intuiției face una cu esența intuitului. Este clar că reflectarea estetică sau conceptual-științifică, ambele, nu au cum să nu aspire la o dezvoltare de ansamblu a experienței receptive-cantitativă și calitativă. *Reflectarea științifică este reflectare conceptuală, desigur, iar aceasta este substituire a multiplului printr-o singularitate.* Conceptul se poate defini astfel : un singular care stă, în cunoaștere, pentru un plural (despre conceptul matematic ar trebui vorbit în chip mai specific). În momentul în care conceptul se constituie el pretinde a sta tot pentru o singularitate din real — dat, această singularitate se vede reprodusă de oricîte ori este necesar într-un grup anume de obiecte. În acest fel, aparent, știința va tinde să dezvolte experiența cu precădere în latura sa cantitativă. Astfel doar, ea va fi aptă să dezvolte conceptul pe care apoi intelectul să-l reintroducă în fluxul cognitiv, spre a fi folosit indirect în reflectarea estetică sau, direct, la elaborarea de noi concepte.

Reflectarea estetică este nedesăvîrșită fără o exprimare care să poată fi sursa unei noi reflectări intuitive. Reflectarea estetică este deci conducere a intuiției într-o expresie care să amplifice apoi intuiția. Nici o experiență științifică nu este științifică dacă din aceasta nu apare un concept nou sau dacă nu este întărit, clarificat sau amplificat un concept existent anterior. *Forța de conceptualizare a intelectului trebuie să sporească o dată cu fiecare experiență științifică. Similar, nici o experiență estetică nu merită acest nume dacă prin ea nu este intuită o realitate care scăpase intuiției, dacă nu sporește capacitatea de a intui ceea ce fusese intuit — deci dacă nu urmează a aduce progresul reprezentării pentru concepte, în același fel în care experiența științifică revine la un progres al conceptului pentru reprezentări și pentru concepte.* Spre a putea dezvolta capacitatea intuitivă — dar mai ales intuiția însăși — *reflectarea estetică trebuie să sporească la maximum calitatea receptării.* În această direcție fenomenul de reflectare estetică tinde să semene cu practica filozofică a meditației. Diferența constă în faptul că în meditații concentrarea nu are limite, tinzînd să devină punctuală, în reflectarea estetică ea este definită prin limitele fenomenului sau obiectului vizat în receptare. *Reflectarea estetică este o meditație care se plimbă peste și prin obiect, îl baleiază. Meditația este reflectarea estetică ce restrînge obiectul estetic pînă la un punct al unei senzații. Fără metoda aprofundării de tip estetic a observației nu există însă știință cît de cît mare, așa cum fără metoda amplificării cantitative a experienței arta se epuizează nebănuit de rapid.* Se vede clar și aici în ce măsură fenomenul estetic include în el ansamblul dimensiunilor și potențialităților cunoașterii.

Se poate spune totuși că demersul investigației pînă aici are oricum două tipuri de datorii de împlinit spre a se putea trece apoi mai departe. Una privește obiectul însuși, cealaltă privește comunicarea. Discutîndu-se aici ce este obiectul receptării estetice și apoi ce este obiectul estetic — urmărindu-se, după aceasta, a se vedea, într-un capitol ulterior, ce este frumosul și ce este obiectul frumos (toate acestea așa cum au fost ele investigate în trecutul cuncașterii, în trecutul esteticii, al filozofiei și al științei precum și în funcție de ceea ce se poate, eventual, adăuga în acest studiu), nu sînt spuse foarte multe despre obiectul însuși. În fapt, trebuie amintit că s-au relevat, în paginile de față, despre obiect doar două lucruri esențiale. Mai întîi că, fiind structura reală reprezentată în intuiție printr-un complex perceptiv, obiectul este obiect numai atunci cînd recepția sa poate fi făcută și într-un referențial pe care tot el îl oferă (chiar dacă obiectul poate fi plasat — și se plasează realmente — într-o multitudine, o infinitate chiar, de referențiale). Obiect, lucru, este ceea ce își poartă referențialul în sine. În al doilea rînd s-a spus despre orice complex de senzații (inclusiv despre cel mai haotic grup, despre haosul însuși) că poate ajunge să formeze un obiect de receptare estetică prin însuși faptul de a fi prins într-un act intențional, de receptare estetică adecvată. Lucrurile stau astfel pentru că puterea umană receptivă are un indiscutabil caracter obiectual. Ea se poate raporta la sine. Ea se poate privi pe sine raportîndu-se la sine. *Interconectarea a ceva la un obiect naște un obiect indiferent ce ar fi fost acel ceva inițial — obiect sau nu — pentru că obiectul la care aderă acel ceva oferă un referențial ansamblului.* Totul este doar să se producă o corelare, o interconectare — să fie adeziune. Nu orice gen de receptare poate transforma orice în obiect, dar în general receptarea și mai ales receptarea orientată estetic, prin natura ei metodică, structurată deci, are o mare capacitate de inducție a stării de obiect. Obiectul este deci în mare măsură inducibil prin acțiunea subiectului. Obiect pentru receptare estetică fiind, el nu are cum să nu fie și obiect pur și simplu. Dar acest obiect pur și simplu are o natură limitată la ceea ce s-a spus aici și s-a rezumat în rîndurile de mai sus? Martin Heidegger a acordat problemei un studiu amplu. Cercetarea prezentă nu intenționează să epuizeze un asemenea domeniu. Se va vedea mai jos (în capitolul de față) doar ce anume din natura obiectului ca obiect în general încarcă de consecințe importante problema naturii obiectului receptării estetice.

Comunicarea — comunicarea între subiecți deci — a fost examinată mai sus în legătură cu limbajul, cu diferitele aspecte ale utilizării acestuia în exprimarea estetică, filozofică sau științifică. Fiind vorba despre limbaj, în respectiva secțiune a studiului, nu a

fost totuși vorba de comunicare. De ce? Pentru că limbajul a fost văzut acolo drept cristalizînd tendințe logice și nu drept interconectare vie a subiecților. Atunci însă cînd intuiția ajunge la expresie, ceea ce urmărește subiectul estetic este însă tocmai o asemenea interconectare vie subiect—subiect. Obiectul în general este, egal, obiectul artei și al științei. Interconectarea subiect—subiect se cere atinsă atît la capătul experienței estetice cît și la capătul experienței științifice. Este cazul ca aspectele acestor două realități să fie clarificate acum.

Aparține obiectul unei lumi reale trans-subiective sau aparține lumii recepției subiective? *Lumea receptării se poate limita, obiectul rămînînd obiect, într-un cadru finit. Ceva împinge totuși obiectul înspre o complexitate care poate crește către infinit. Acest ceva s-ar părea că nu poate fi decît realul de dincolo de subiect.* Există deci lucrul în sine și lucrul în fenomen? Există deci un noumen și un fenomen? Lumea este scindată în sensul existenței unei sciziuni între idee și aparență? Întrebările de acest fel par nu doar dificile, ci practic insolubile. Să fie oare ele așa? Sînt, cu siguranță, insolubile în absolut; dacă ar fi solubile ar însemna a-și găsi o rezolvare univocă și permanentă, imuabilă. Ele sînt însă apte să-și primească răspunsuri solide în cadrul unui sistem interpretativ dat — iar un asemenea sistem interpretativ este rezultatul abordării realului cu o anumită metodă. Prin acțiunea în conformitate cu o metodă, realul, o polistructură — un gen de organizare în care structurile nu se relevă per se — devine o structură. Iar întrebarea și răspunsul ei sînt posibile numai în cadrul unei anumite structuri — dincolo de aceasta sensul și valabilitatea, atît a întrebării cît și a răspunsului, se pierd. Se pierd semnificația și valoarea acestei întrebări și ale acestui răspuns — o altă pereche întrebare—răspuns va putea să se constituie, într-o altă structură cristalizată dintr-un univers complex, din ceea ce numeam o polistructură. Singura metodă adecvată de înțelegere a statutului obiectului este examinarea variației interacțiunii acestuia, a ceea ce poate fi identificat drept obiect, cu o multitudine a subiecților. Obiectul, se poate vedea bine, există, nu este anulat, prin prisma unei astfel de experiențe. Mai mult sau mai puțin recognoscibil în funcție de subiect, de modalitatea de abordare cît și de interacțiunile sale cu alte obiecte ale lumii (interacțiuni care parțial pot fi făcute inofensive pentru actul de receptare al obiectului, al caracterelor sale sau se pot manifesta ca determinante pentru cunoașterea, intuirea, receptarea obiectivului). Obiectul este variabil, fiind unul și același, în sensul de a putea primi același nume — el este mereu altul, existînd în multiplicitate, dacă

este văzut și judecat sub raportul trăsăturilor și caracteristicilor sale. Recognoscibil fiind, el pare să conțină un nucleu de trăsături constante. Variabil fiind, el nu este o structură încremenită; pleonastic vorbind nu este o constantă. *Obiectul pare o realitate proteică, niciodată identică sieși celui dintr-o altă ipostază.* Ce unifică și individualizează natura, esența obiectului? Obiectul este o realitate traductibilă în percepție, în care însă examinarea stabilește planuri de profunzime (în sensul definit de Nicolai Hartmann). *Planurile majore ale obiectului sînt perfect paralele planurilor cunoașterii.* Dacă nu ar fi așa, obiectul nu s-ar putea reflecta în aceasta; cunoașterea nici ea nu ar putea pătrunde în obiect. *Există planul interacțiunilor directe ale obiectului. Acest plan corespunde în cunoaștere planului pur senzorial.* Aici se plasează diversitatea maximă a obiectului. Aici totul se schimbă o dată cu interacțiunea actuală, totul se schimbă în funcție de unghiul din care obiectul este privit și se schimbă în funcție de cine este cel ce privește, în funcție de ce este celălalt termen al interacțiunii. Rămînînd în acest nivel obiectul nu este obiect. Referitor la primul plan de apariție al obiectului s-a elaborat critica de tip sofist a realității și dacă, în adevăr, contactul capacității receptive a lumii cu această lume s-ar limita doar la atît, subiectul nu ar putea atinge nici un fel de certitudine cu privire la existența obiectului, privitor la realitatea acestuia. În fapt, *sub acest plan se află cel al identității obiectului*, al continuității acestuia în spațiu și timp. În noul plan obiectul este obiect — el nu este obiect definit dar este, indubitabil, obiect individualizat. În cunoaștere, acest nivel este dat de intuiția spațio-temporală. Kant vede obiectul plasat mai curînd într-un al treilea plan. Se ține sau nu se ține cont de divizarea modului apariției operei de artă (sau obiectului în general), ca succesiune de planuri, așa cum a fost ea propusă de Nicolai Hartmann, pînă la urmă planurile vor fi — după cum s-a spus mai sus —de la sine grupate în straturi, în planuri, corespunzătoare principalelor planuri de profunzime ale cunoașterii. Dacă această cunoaștere este văzută ca un flux, ceea ce am numit planuri de profunzime ale cunoașterii se vor numi acum alăturarea de zone parcurse de acest flux al cunoașterii, de la preluarea în imagine a lumii și pînă la restituirea către lume a imaginii. Oricum al doilea plan al obiectului este cel al identității de sine. Ceea ce în primul plan a fost diversitate disparată și difuză devine unitate și continuitate. Dar ceea ce se constituie acum va fi o unitate frustă, lipsită de bogăție, de diversitate și de complexitate. Ceea ce în senzație a fost variație aparent necontrolată devine constanță în cadrul intuiției spațio-temporale. Aici se află, poate, un nou secret: nu există fluctuație în lumea senzorialității care să nu poată fi văzută

ca legată de o constantă din continuumul spațio-temporal. Constanta este dată de translația lipsită de discontinuitate în spațiu și timp a unui reper unitar. Nu tot ce este sesizabil este obiect, dar tot ceea ce este sesizabil se află într-o legătură sau alta fulgurantă eventual, cu un obiect. În acest plan, al identității în spațiu și timp și deci al identificării potențial neîntrerupte în intuiția spațio-temporară, obiectul este independent de subiectul individual. Cum se realizează această independență? Pentru multe doctrine filozofice, poate pentru majoritatea lor, subiectul este o individualitate ontică, poate chiar ontică totală dacă nu și funcțională. Există un eu social și un eu intim, după cum există un ego, un id și un superego (vezi William James, respectiv Sigmund Freud), dar acestea nu sînt fuziuni (eul social ori superegoul) ci rezultatul interacțiunii funcționale a unor entități absolut inconfundabile. Există cu privire la personalitate, la eu și la funcțiile cognitive, teoria funcționalistă precum și filozofia buddhistă conform căreia *subiectul este o iluzie, o simplă apariție înșelătoare — există o singură lume, inseparabilă a materiei sau spiritului, a spiritului și materiei.* Nu este cazul a se lua aici atitudine decisă împotriva sau în favoarea uneia sau alteia dintre aceste concepții, ori în favoarea sau împotriva vreunei alta, dar nu se poate evita ideea că socotirea sufletului ca fiind alcătuit din planuri, din nivele, a lui Aristotel, merită atenție în contextul analizei obiectului. De la sufletul animal la sufletul rațional diviziunile lui Aristotel se pot accepta sau nu, dar esențială este afirmația că la un anumit nivel, spiritual, și subiectul deci nu are individualitate și este un adevărat spirit universal. Fără a duce mai departe analiza tezelor lui Aristotel, fără a împinge paralelismul de concepție prea departe — s-ar cere spus că *acolo unde subiectul reflectă interacțiunile fluide ale lucrurilor el trăiește aceste interacțiuni ca senzații fluide. În acest plan o sensibilitate nu se poate suprapune niciodată altei sensibilități și, ca atare, subiecții sînt individualizați (în acest plan). Atunci cînd subiectul se plasează pe un alt palier, reflectînd relația senzației cu sine însăși, a complexului potențial de senzații cu sine însuși, reflectînd relația cu sinele a identicului care rămîne identic, atunci subiectul nu se individualizează ci formează continuitatea substanțială, deși parțială, a lumii subiecților. Subiectul există și nu există, este subiect individual sau punct de iluzie în spațiul enorm al spiritului universal după cum urmărește fluența sau permanența, după cum reflectă interacțiuni disimilare (identic-nonidentic) sau reflectă interacțiunea constantă a similarului (a identicului cu identicul).*

În planul următor, acest constant identic, dat de intuiția spațio-temporală intră în corelație cu alte entități similare. Se naște compor-

tarea legică a obiectelor lumii. În această comportare subiectul nu mai poate interveni subiectiv și obiectiv. Poate exercita acțiuni, dar ceea ce se naște din acestea nu este fluctuația existențială, ontologică, a lumii ci variația de statut a obiectelor. Obiectul este independent de subiect ca fapt de a fi aici și acum dar face una cu subiectul sub raportul destinului său în ansamblul lumii. În acest plan intelectiv obiectul este o clipă independent, dar jocul ansamblului lumii obiectelor este de o totală subiectivitate. Din nou subiecții nu mai sînt unul, deci nu sînt nici haotic deosebiți. Există o omogenizare a lumii subiecților generată de interacțiunea obiectului individualizat dar interconectat totalității.

Într-un alt plan mai profund, obiectul este model pentru întregul clasei căreia aparține sau căreia poate aparține — el este, mai departe, model al lumii, în sensul semnificațiilor de care este apt a fi încărcat de către o conștiință, în virtutea realității sale. Acest plan al obiectului care formează un univers, care este perfect coerent universului însuși, corespunde în conștiință capacității raționale a spiritului. *În zona interacțiunilor elementare ale obiectului subiectul recepteaza elementul la nivel senzorial. Facultatea intuitivă surprinde obiectul în calitatea sa de continuu în spațiu și timp. Conceptul se află constant în spatele abordării intelective a obiectului ca entitate în interacțiuni. Facultatea rațională consideră obiectul în ceea ce este el ca realitate directă și sursă a semnificațiilor, a ideilor despre obiect — ca atare ea operează constituindu-se ca sinteză a intuiției și reflectării conceptuale.* Ce este, în fapt, obiectul în planul ultim al existenței sale, plan în care obiect și idee sînt una? S-a spus anterior, obiectul este model de obiect, este obiect exemplar. Prin însuși acest fapt multiplicitatea obiectelor dispare. *Obiectul, ca obiect model, devine singurul obiect, căci existența sa depinde de semnificația sa, ori aceasta este legătura unică a realului cu ideea.* Dar ideea mai este exprimată în ceva și anume în ansamblul universului. Prin idee obiectul este corelat ansamblului lumii, totalității. *Ce este atunci ideea? Poate nu este altceva decît perfecțiunea obiectului în general, ivită în obiectul singular și relevată într-un proces anume de reflectare perfectă — perfecțiunea obiectului în general și a reflectării în general ivite într-un obiect definit situat într-un proces concret de reflectare.*

Diversitatea enormă a obiectului se vede bine în etalarea condiției sale. În ce constă esența obiectului, în care plan se situează ea? Evident, în nici unul dintre cele menționate și totuși obiectul este o realitate. În cazul inexistenței obiectului real, independent de subiect, subiectul însuși nu are cum exista, nici măcar ca iluzie. Ce înseamnă această realitate? Înseamnă că, oricum, există cel puțin un obiect în sine. Ce spune această afirmație? Că dincolo de subiect există

ceva; că dincolo de capacitatea perceptivă a subiectului există ceva. Să fie acest lucru adevărat? Într-un sens nu, dar într-un alt sens da. Nu în sensul că — s-a spus mult prea mult — tot ceea ce știm, tot ceea ce percepem, totul este perceput cu un aparat și dincolo de datele furnizate de acest aparat noi nu avem cum privi. Noi însă discutăm, cu noi înșine și cu alții, ne îndoim, întrebăm. Ei bine, aici trebuie să gîndim atent: toate aceste întrebări, îndoieli, probleme, s-au format tot în interiorul lumii cunoașterii. *Întrebarea însăși nu trece dincolo de lumea perceptibilă, de lumea experienței directe, de lumea cognoscibilă prin aparatul senzorial. Obiectul — nu ca obiect pe care îl știm, pe care îl descoperim ci chiar obiectul despre care întrebăm, pe care îl imaginăm, de care ne îndoim — prin însuși faptul de a intra în sfera întrebării și îndoielii aparține lumii experienței fenomenale.* Lucrul în sine devine lucrul-fenomen tocmai pentru că este numit, imaginat, adus în problemă. *Totuși dincolo de subiect există ceva. De ce? Pentru că nimic nu există în sine decît dacă există ceva și dincolo de sine.* Pînă unde poate merge această regresie la infinit nu se poate analiza decît cel mult într-un alt studiu. Ceea ce există, există ca obiect în cadrul și în măsura în care subiectul există ca subiect. Subiectul nu există nici el situat în afara unei lumi a subiecților și a obiectelor. Ce trebuie spus atunci despre un univers în care nu se poate distinge cauza de efect, în care efect și cauză se condiționează ciclic în eternitate, în care nu se distinge multiplul de singular, în care separările sînt și nu sînt posibile? Se cere spus simplu și clar că acest univers este o mare și absolută unitate. În ea scindările sînt posibile tocmai pentru că unitatea rămîne, dincolo de fragmentele timpului și calităților, indestructibilă. Experiența unității nu este o experiență cognită ci este un dat direct al existenței. Perceptivitatea, receptarea, cunoașterea — ca proprietăți ale ființei — înseamnă tocmai existența superioară a acestei unități. Tendința expresivă înseamnă același lucru. *În iubire, prin voința expresivă a iubirii, trăim direct unitatea lumii. Unitatea, Unul, este tot ceea ce știm cu adevărat, simțim și trăim. Unitatea eului, unitatea obiectului nu sînt decît pașii înțelegerii de sine a marii unități.* Obiectul în sine este obiectul în tot. Obiectul cunoașterii rămîne să fie obiectul redus. Redus, de ce? Pentru că mai multă conștiență înseamnă mai multă concentrare. Neunitatea aparentă a lumii este un răspuns dat necesității de a crește a conștienței — și secundar a conștiinței. În experimentarea lumii conștiința odată sporită în intensitate prin concentrare caută din nou să regăsească unitatea abordînd obiectul și lumea sub tot mai multe aspecte, din tot mai multe unghiuri, pentru a realiza în final o unitate sintetică a diversului creat de conștiință. Obiectul în sine este deci obiectul în tot, obiectul lumii

fenomenale este obiectul parțializat, supus relevării unor interacțiuni parțiale, limitate și ele. Obiectul de artă este obiectul ce se întoarce la tot. Obiectul reflectat estetic este obiectul pentru care se caută calea întoarcerii. Nu orice obiect se întoarce spontan către tot. Straturile existenței obiectului trebuie să aibă o cît mai mare coerență, ideea obiectului trebuie să transpară prin toate aceste straturi. În ultimul dintre acestea ea trebuie să se releve deplin.

Și totuși *nici o reflectare a obiectului nu poate fi definitivă și epuizatoare pentru că obiectul nu este el însuși decît la absoluta fuziune cu totalitatea.* De aceasta drumul reflectării estetice, al perfecționării reprezentărilor pentru concept este nesfîrșit și tot de aceasta este nesfîrșit drumul științei, al perfecționării conceptelor pentru reprezentare precum obiectul este cu adevărat inepuizabil. Pentru că *obiectul nu poate fi cunoscut deplin decît atunci cînd conștiința individuală devine una cu absolutul conștiinței universale.* Obiectul este însă cu atît mai mult obiect adevărat, în sensul de a-și apropia contingențele de esență și adevăr cu cît este în mai mare măsură obiect estetic — obiectul prin care parțialul tinde convergent către o idee înglobînd totalitatea.

Comunicarea nu poate fi un proces simplu, atunci cînd obiectul are o astfel de complexitate. Cînd doi subiecți, reflectînd unul și același obiect, îl reflectă la fel? Cum pot să se plaseze în același plan al receptării, să consoneze asupra a indiferent ce?

Dacă obiectul în sine este obiectul în tot, atunci subiectul în sine ce altceva ar putea fi decît subiectul în tot? Subiectul în sine trebuie să existe diferit de subiectul în fenomen (deci subiectul în reflectare), dar el este tocmai subiectul conectat totalității lumii, deci subiectul care se unifică și în final se confundă au această totalitate. Un astfel de subiect nu este un subiect actual, deci autoconștientizat decît la limită, printr-o absolută dezvoltare a conștiinței. Înaintea acestui moment *conștiința este cea care limitează cîmpul actual de existență a subiectului.* Modul limitării se face în chip complex, în funcție de interese, de dorințe, de tendința menționată și mai sus de creștere continuă, de amplificare continuă în intensitate și de extensiune a conștienței și conștiinței. Subiectul care reflectă ia ca bază subiectul în sine dar există în lumea unor anumite laturi și aspecte ale posibilităților reflectării. *Subiecții în sine deci nu au cum diferi. Subiecții care reflectă nu au cum se confunda.* Unitatea subiecților (în fapt a subiectului unic) în sine, uniți unității lumii și multiplicitatea subiecților care se manifestă în condițiile diverse ale concretului sînt două fețe ale aceleiași realități. Pe care din versantele realului se plasează comunicarea? Unitatea subiecților în sine implică

de fapt existența unei comunicări situată dincolo de contingențe. Prin însuși faptul că există subiectul în sine ca subiect unit totalității înseamnă că subiectul în sine este unit oricărui alt subiect în sine. Trebuie spus mai mult, că abia devenind subiect în sine subiectul este pe deplin om. Comunicarea în planul absolutului este scopul ultim al fiecărui tip de expresie, mai exact al oricărui plan al expresiei — intuitiv, conceptual sau lingvistic. *Expresia nu este de fapt altceva decît propunerea de comunicare și deci de comuniune. Practica este spațiul oferit de om comunicării și comuniunii, devenit, în final, comuniunea însăși — fie că această practică se numește magie (în sensul dezvăluit anterior în acest studiu), tehnică sau meditație.*

Absolutul se cere însă pregătit pe terenul relativului, unitatea se pregătește, ca sinteză, pe terenul diversului. Tendința către universal a cunoașterii marchează lumea comunicării așa cum marchează și lumea reflectării, dar universalul este un scop și nu un mijloc. Mijlocul îl oferă singularul — în cazul subiectului, singularitatea propriei reflectări. Calea comunicării ar trebui să fie aceea a trăirii comunicării singulare, a unei comunicări incipiente aflată, închegată, pe acest sol al singularului, mergîndu-se către o comunicare matură, plasată din ce în ce mai mult într-un spațiu al universalității și unității. Așa se și întîmplă, decît numai că drumul de la singular la universal nu este doar unul al logicii, al orientării pur cognitive. Un element psihologic se inseră aici spre a determina caracteristicile de evoluție ale comunicării. În reflectarea intuitivă se pornește de la un hiperconcret spre a se atinge universalul. După ce o asemenea experiență este trăită, se ajunge la situația că acel singular este invariabil conectat universalului. O altă experiență diferită de acces la universal devine imposibilă. Subiectul nu mai este de fapt subiect, adică subiect activ — este o iluzie, o aparență de subiect, un simplu subiect pasiv. În afară de aceasta subiectul știe, curînd în istoria experiențelor sale, că atingerea universalului, a comunicării totale, a fuziunii cu marea unitate este un scop mult prea înalt, imposibil oricum de atins deplin — mult prea rar cu putință de atins fie și în parte. Atunci subiectul se identifică psihologic cu experiențele sale concrete dar și particularizatoare, se limitează la ele, se îngroapă în ele. *Subiectul deci este fluctuant ca nivel al reflectării, este adesea conținut doar în experiențe proprii trecute și se identifică frecvent cu limitările sale.* Cum poate el alcătui o comuniune cu un alt subiect? Pentru sine, în limitele sale, fiecare subiect poate trăi convingerea de a fi făcut tot ceea ce putea face. Pentru un alt subiect — tocmai întrucît este un alt subiect — fiecare știe clar că nu a făcut decît prea puțin din ceea ce ar fi putut face. *Aceasta devine calea comunicării umane. A ieși din echilibrul*

tău spre a asigura altuia condițiile unui echilibru mai înalt. Acesta este sacrificiul : ieșirea din propria personalitate — cu riscul de a fi apoi în situația să nu te mai poți întoarce la tine — spre a forma unui alt subiect ambianța necesară tranziției către o mai vastă reflectare, către o condiție mai universală. Aceasta este comunicarea. Dar prin însuși faptul că un altul devine altceva, mai înalt și ales, precum și prin faptul că în această schimbare tu ai avut locul și rolul tău, barierele care te limitau se rup. *A scuti de inutilitate sacrificiul uman al comunicării conferind penetranță și durată efectelor sale este semnul comun al artei și științei.*

XIII. ARTĂ ȘI IPOTEZĂ

Receptarea estetică înseamnă intuire. Arta este, oricum ar fi văzute lucrurile în rest, expresie ; *scopul expresiei este comunicarea, atingerea unei conexiuni profunde în lumea subiecților. Comuniunea subiecților tinde la realizarea unei mai înalte calități a subiecților și în ultimă instanță a omului ca existență și conștiință aflate în sinteză. Singurul adevărat obiect aflat în fața subiectului este absolutul, totalitatea, Unul.* Abia aflat în fața acestui obiect subiectul devine adevăratul subiect — subiectul în tot, subiectul absolut. Dar obiectul, ca obiect comun, cel despre care a fost vorba, de multe ori pînă acum chiar în acest studiu, ce este? Este, desigur, un fragment al adevăratului obiect. Acesta din urmă este însă obiectul în sine. Obiectul în fenomenul receptat, în fenomenul receptării este fragmentul unui fragment.

Punînd întrebarea care este obiectul reflectării estetice și apoi care este obiectul expresiei estetice (obiectul-expresie), se pune de fapt problema ce este estetic în obiect, ce trebuie accentuat, din acest ceva de natura esteticului, în obiectul-expresie și în final ce devine obiectul atunci cînd capătă caracterul frumosului (ori, ce a deținut în chip spontan mai dinainte pentru a putea fi încadrat între lucrurile frumoase). Care este, deci, natura faptului estetic?

Nu este îndoială că *scopul cunoașterii și cel al existenței — deci atît scopul existenței în totalitatea ei precum și cel al existenței conștiente și cunoscătoare, scopul vieții și morții deplin potențate de viață — este refacerea marii unități, o refacere care nu este refacere de unitate decît atunci cînd nu deteriorează, nu apasă și nu elimină nimic din ceea ce a ajuns la viață ori ar putea ajunge — căci prin însăși natura lor toate acestea aparțin unității care nu are cum să fie ea însăși decît recuperîndu-le („pentru zei totul este frumos, bun și drept").*

Faptul estetic orientează mai puternic reflectarea, cunoașterea către universal și absolut, către totalitate. Certitudinea este, neîndoielnic, o altă aspirație a spiritului. *Incertitudinea poate avea o nesfîrșită atracție pentru noi dar aceasta doar întrucît ea poate proba forța certitudinilor noastre exprimate sau neexprimate, mărturisite sau nemărturisite. Incertitudinea este provocarea supremă și aparatul de antrenare a capacității noastre de a atinge certitudinea, așa cum amenințarea morții este stimulul suprem al voinței de viață.* Cunoașterea înseamnă progresivitate, dar în această progresivitate mișcarea viitoare nu există fără certitudinea prezentă, fără certitudinea prezentă și fără scopul ultim care este universalul. Dar certitudinea ține de concretul prezent. Ea este însă cauza eficace a progresivității cunoașterii. Cauza ultimă este universalul absolut. *Ce se plasează între certitudine și universalitate, mediind în acest spațiu primejduit? Nimic altceva decît ipoteza. Deci, ipoteza — acest joc probabilistic : a asuma mai mult la o probabilitate în scădere sau a asuma mai puțin la o probabilitate în creștere.* Aparține ipoteza lumii lucrurilor? Se va vedea în curînd că aparține Ipoteza este însă în planul cunoașterii reducere a incompletitudinii acesteia cu sacrificiul sperat a fi provizoriu, al unui grad mai înalt al certitudinii. Incompletitudinea cunoașterii nu este mai puțin o provocare adusă spiritului decît este incertitudinea.

Ipoteza este deci efort de ascensiune spre universal al mai puțin universalului, drum către general pornind de la particular — este deci expresia, în plan cognitiv, a tendinței către totalitate a lucrului. Are însă lucrul, faptul, obiectul o asemenea tendință intrinsecă? Prima tentație în fața unei astfel de întrebări este aceea de a căuta exemple care să susțină teza pozitivă în datele și teoriile rezultate prin cunoașterea științifică a universalului și a lumii obiectelor fizice. Modificările continui ale punctului de vedere în știință invită însă la precauție. Concepțiile științifice actuale pot fi aduse ca mărturii pentru o afirmație cu caracter general numai prin ceea ce ele propun în chip implicit și nu prin conținutul direct, care este remaniabil. *Ce altceva este timpul decît integrare a lucrului în totalitate?* Instantaneu obiectul aparține imediatului, în eternitate el aparține totalității. Obiectul concret este întotdeuna parțial nedeterminat ca evoluție concretă viitoare, întrucît nu poate fi nicicînd estimată forma integrării sale în totalitate. *Termenul final al evoluției în timp este mereu clar : însăși această integrare în ființă care este totodată și o integrare în neființă, în absolut, în cel mai universal dintre universaluri în care totul este neființă devenită una cu ființa.* Dar o totalitate neraportată la nimic, prin însuși faptul de a fi totalitate,

un este subiect de cunoaștere dincolo de această cunoștință a asimilării ființei cu neființa. Referențialul pentru cunoașterea nelimitării este dat de limitat — ca limitat în general. *În limitare ființa și neființa sînt segregate — în nelimitare ființa și neființa aparțin indistincției.* Dincolo de aceasta nu se poate spune ceva avînd caracterul de cunoaștere a totalității. Obiectul experienței noastre este plasat între două certitudini deci, incomplete amîndouă : certitudinea instantanee, certitudinea clipei prezente și certitudinea universalului, certitudinea eternității. Prima este puțin interesantă căci prezentul instantaneu, prin faptul de a fi fost sesizat ca prezent, încetează să existe, devenind trecut. Este totuși o certitudine : *lucrul este ceea ce se vede a fi, cel care poate fi măsurat, identificat etc.* Cea de a doua este o certitudine a unui punct neatins de nimic din ceea ce este, prin natura sa, limitat. Și aceasta se dovedește, totuși, o certitudine — în absolut obiectul poate fi gîndit echilibrat, în perfectă neschimbare, absolut el însuși, perfect continuu. Obiectul în fenomen este deci obiectul prin natura stării sale incert, plasat între clipă și veșnicie — viu, eficient, activ, însă supus incertitudinii, imposibil de văzut în întreaga sa actualitate, altfel decît prin intermediul ipotezei. Acesta este obiectul care face adevărată pereche subiectului ca subiect aflat acum în reflectare. *Ipoteza este deci implicată de însăși structura lumii obiectelor, deci a lumii așa cum este ea.* S-a spus mai înainte că valoarea estetică a unui obiect este aceea de a trimite sistematic, ordonat către totalitate, a face ca diferitele planuri de existență ale obiectului să se releve prin însuși faptul că obiectul este abordat intuitiv. *Ipoteza este (pe lîngă ceea ce s-a spus mai sus că este) o cale constructivistă de a se ajunge de la singular la universal, ori de a se parcurge o porțiune oarecare a acestui drum. Elementul constructiv, în ipoteză, este cel care crește generalitatea dar și incertitudinea acesteia. Ce poți adăuga (în planul imaginarului) unui obiect spre a-l conduce ipotetic spre universal? Obiectului îi poți adăuga un alt obiect. Este alcătuirea obiectuală a ipotezelor. Obiectului, ori obiectului-complex de obiecte, îi poți atașa o tendință, o forță. Se nasc astfel ipoteze dinamiste. În sfîrșit se adaugă întregul complex dramatic al lumii — apar astfel ipotezele cele mai înalte, dialectice, dramatice. Se vede iar și iar că drumul cunoașterii, al reflectării este fundamental unul.*

Pornindu-se de la obiect spre a se ajunge la universal ce devine obiectul? De bună seamă el se instituie în referențial concret pentru cunoașterea universalului. Iar universalul, absolutul ce devine pentru cunoaștere? Un alt referențial. *Aceasta este experiența estetică : utilizarea concretului obiectual ca referențial pentru universal și reciproc, utilizarea universalului ca referențial pentru obiect.*

Ipoteza este calea care leagă concretul și absolutul universal, ea revendică o anumită amplasare a obiectului în referențialul său. În receptarea estetică a obiectului apt a fi receptat estetic — ca și în receptarea obiectului frumos — ce fel de ipoteze sînt propulsate către suprafața cunoașterii, ordonînd-o, facilitînd-o, făcînd-o, de fapt, posibilă? Sînt ipotezele acestea unele concret specifice ori unele cu un caracter general? Sînt, în mod evident, ipoteze de ambele tipuri, dar ipotezele specifice se sprijină pe cele generale, pe cînd în știință ipoteze specifice sînt cele primordiale dar și prevalente.

Ipoteza este o cale generală spre adevăr și real. Ipoteza face posibilă ieșirea cunoașterii din inerție, asigură mișcarea cunoașterii și, cum cunoașterea este mișcare, asigură deci cunoașterea însăși. S-ar părea că ipoteza nu este posibilă decît ca structură cognitivă realizată cu concepte. Faptul este în principiu adevărat, atît doar că, așa cum s-a arătat anterior, conceptul se așază ca un plan de spate pentru oricare intuiție. Apoi, indiferent cum se elaborează ipoteza, indiferent cum se constituie inițial, cu o ipoteză se întîmplă ceea ce se întîmplă cu orice structură ideativă, cu orice conținut de gîndire. Într-o multitudine de cazuri este posibil ca el să fie verificat direct, practic. Faptul se întîmplă cu tot ceea ce se poate concretiza într-un principiu clar, valabil pentru o întreagă clasă de obiecte perfect identificabile. Cînd principiul nu acceptă excepție, în cadrul respectivelor condiții, perfect definibile și ele, revendicate pentru clasa de obiecte considerată, ipoteza este o ipoteză științifică, specifică acestei clase de obiecte și acestui subiect care o emite. Ipoteza este în aceste condiții verificabilă experimental de îndată sau măcar ca posibilitate de perspectivă. În acest caz ipoteza trebuie să fie condusă către o cît mai înaltă exactitate conceptuală de alcătuire, în sensul de a se exclude din ea orice element heterogen.

Ipoteza poate fi pariul nostru pascalian asupra oricărui subtext al realului și deci poate să privească situații imposibil de definit exact (de exemplu, lumea aspirațiilor noastre, lumea sentimentelor, existențele de dincolo de orizontul fizic etc.). Pentru aceste cazuri nu rămîne să se postuleze decît principii la fel de inefabil conturate. Asemenea ipoteze sînt cele mai importante pentru că ele vizează esența ființei și condiției umane. Atît ființa umană cît și condiția existenței ei sînt vag determinate și inefabile — aceasta pentru că ele nu aparțin cu siguranță clipei și nu pot fi tratate ca aparținînd cu certitudine eternității. Ființa umană are nevoie să gîndească despre sine și despre lume mai întîi așa cum este ea, căci doar așa poate ea subsista — deci plasîndu-se în inefabil. Abia apoi ea

poate gîndi în termeni heterogeni, strict clar și experimental. Ipoteza situată pe terenul inefabilului are două momente de împlinit: cel al conceptului și cel a comunicării. Conceptul este inconștientizat într-o cît mai mare măsură. Ipoteza este făcută să se verifice nu ca urmare a comunicării ei în însuși faptul comunicării.

Ipoteza care însoțește reflectarea estetică (făcînd, în ultimă instanță, ca această reflectare să fie estetică), introducînd în intuiție metoda, este purificată de concept în sensul că acest concept, funcționînd ca un plan de spate, ca un referențial, nu trebuie numit imediat, printr-un nume clar atașat sieși. Atîta vreme cît nu se concentrează reflectarea, gîndirea, asupra unor obiecte distinct definite, pe care să se poată exercita experimental, a opera cu concepte nominalizate univoc ar însemna a se deforma adevărul, înseamnă a se falsifica acest adevăr. Caracterul vag, sugestiv, inefabil, al expresiei derivă din caracterul realului pe care îl exprimă. Existența reflectării estetice, existența artei, arată tocmai — și încă în mod pregnant — că există o realitate cu margini schimbătoare, o realitate spectrală și totuși extrem de adevărată și de puternică. Arta nu arată că există o lume inexprimabilă, ci că există un univers al întrepătrunderilor, al nedelimitărilor, al unității, care, doar în perspectiva conceptului, pare o realitate inefabilă. În reflectarea ipotetică a acestei realități conceptul nu trebuie uitat dar nu trebuie avansat în primul plan al gîndirii.

Există un domeniu al ipotezelor care unifică lumea vastă a subiecților. Unele dintre ele au fost numite de Kant ideile rațiunii pure, sau, atunci cînd au luat o formă mai intuibilă, idealurile aceleiași rațiuni. Cu alte ipoteze trăim fără a le menționa ca atare. Cea mai răspîndită și una dintre cele mai necesare dintre toate este *ipoteza comuniunii de esență a tuturor subiecților* și apoi a tuturor oamenilor. Chiar cea mai antiumanistă dintre concepții, prin însuși faptul de a fi gîndită ca valabilă pentru mai mulți subiecți și apoi enunțată pentru oameni, se dovedește a porni de la această ipoteză. *Iubirea însăși este o ipoteză — ca și puritatea spirituală sau sufletească*, de exemplu. *Ipoteza îmbină realul și idealul, concretul și abstractul și nu mai puțin subiectul individual și subiectul ca subiect general, spiritul individual și ceea ce s-a numit, în cursul istoriei, spiritul absolut.* Ipoteza este un instrument de spargere a închisorii concretului și individualului, către universal, către comunicare și comuniune. Ipoteza științifică are un prim moment de crescută individualizare a subiectului. Ipoteza care se evidențiază în receptarea estetică și care este marca actului artistic se află într-un fel semnificativ încorporată obiectului reflectării, aparținînd totodată lumii subiecților și interrelației acesteia cu lumea obiectivă.

Arta, așa cum s-a spus mai înainte, este un stimul al mișcării vitale. Ipotezele pe care ea le exprimă sînt acelea care permit vieții să fie viață. Cea mai importantă este aceea a unei comuniuni de substanță dintre om și absolut, dintre individ și totalitate, dintre subiect și lume. *Adesea obiectul estetic deschide simultan lumea tuturor ipotezelor necesare omului*, necesare vieții sale, lumea tuturor postulatelor și presupunerilor fără de care omul nu ar putea să trăiască. Toate se regăsesc în zîmbetul Giocondei, în sobrietatea fermă a chipului Ginevrei de' Benci, în zborul Victoriei din Samotrace, în expresia voluntar-inflexibilă a lui Colleoni. *„Venus" de Botticelli se naște, simultan, pentru toate perspectivele ipotetic deschise omului și lumii ca și pentru toate primejdiile potențiale (infinit este și universul ipotezelornegative) ce se impun a fi sfidate. Iar, prin fiecare dintre ipotezele pe care le implică, obiectul de artă schimbă ireversibil întreaga lume.*

XIV. ȘTIINȚĂ ȘI IPOTEZĂ

Prin ipoteză subiectul, sprijinit de obiect, modifică întregul mod de apariție a fenomenelor lumii și a lumii însăși. Cel mai adesea faptul nu este simțit ca atare de subiect. *Aproape mereu subiectul utilizează îndrăznește ipoteza tocmai pentru că nu realizează că lucrează cu o ipoteză*, pentru că literalmente nu poate accepta că ipoteza este o ipoteză. Aceasta este utilizarea primitivă a ipotezei. În artă și în filozofie ipoteza este totodată recunoscută și inconștientizată — în simultaneitate sau în succesiune, statutul de adevăr dubitabil sau de adevăr adevărat al ipotezei se substituie continuu. Relația dintre subiecți, în cursul acestui proces de alternare a statutului ipotezei, poate fi deosebit de complexă. Verosimilul este, desigur, ipoteză a cărei îndreptățire se probează prin faptul de a fi, subiectiv, de nedeosebit de real, cu toate că în fapt constă într-un lanț de determinări imaginare. Pentru subiectul creator, cel puțin într-un prim moment, în primă instanță, ipoteza rămîne ipoteză. Pentru receptorul creației ipoteza poate avea caracter ipotetic sau pote trece, neacoperit, în domeniul asertoricului sau apodicticului. Verosimilul transformat în dogmă constituie mitul. În mit, creatorul învăluie o ipoteză alcătuită dintr-o textură verosimilă de fapte, după care are loc o detașare de ideea primordială și ansamblul semnificatului și semnificantului este luat drept fapt, drept adevăr. *Mitul este producție intenționată de ignoranță dar fiind producție intenționată*

de ignoranță este ignoranță sistematizată, ordonată, utilizabilă pentru contactul interuman, constantă în timp — este deci ignoranța potențial cea mai puțin nocivă omului. Neîndoielnic, ea este utilizabilă și împotriva omului, în scopul detestabil al dominării acestuia. Știința însă este antimit ; știința nu este știință decît prin aceea că tot ceea ce este ipotetic se relevă ca atare în cunoașterea științifică. Acest lucru știința îl realizează prin creșterea la extrem a respectului pentru limbaj și printr-o similară creștere a respectului pentru obiect. În știință, limbajul tinde să devină un instrument logic perfect. Limbajul științei ar putea fi denumit un limbaj solar, luminos, cu totul clar. Limbajul artei este un limbaj crepuscular. Arta fiind vitală trebuie să fie imprudentă, aventuroasă ; *echivocul ipotezei sporește îndrăzneala umană*, fără a se încărca de primejdia potențială, blocantă, paralizantă, pentru gîndire și acțiune a mitului. *Filozofia este cu deosebire amenințată de tentația de a deveni mit* (nu în sensul miturilor platonice care nu sînt decît ipoteze cu contururile atractive și nebuloase ale faptelor onirice, recunoscute însă drept creații ale subiectului), căci dorește să ajungă la adevăruri definitive cu mijloace mai curînd proprii reflectării estetice, deci predominant apte de a realiza modele și doar în al doilea rînd relevante. *Știința este opoziție în fața morții, în fața, deci, a negativității și a perfidiei existenței. deci, trebuie să fie de o totală prudență, identificînd tot ceea ce nu este absolut sigur. Pentru artă obiectul este ușor ireal — întrucît pentru impulsionarea vieții ceea ce contează este, în primul rînd, absolutul. Pentru știință obiectul este extrem de concret și puternic — el este cel care amenință, cît și cel prin care se nasc posibilitățile.*

Dînd prevalență obiectului ca exterioritate și nu subiectivității, dezvoltînd la maximum exactitatea limbajului, știința se deosebește radical, sub raportul lucrului cu ipoteza, de orice altă formă a reflectării și în primul rînd de cunoaștere intuitiv-estetică. Ce mai poate rămîne, deci. estetic în știință? Ce mai poate trimite, în știință, dinspre obiectul experienței către obiectul văzut în absolut și în totalitatea existenței?

S-ar putea reveni la vechi formule, în mare măsură schematizante, semidocte și parțializatoare spunîndu-se că arta este subiectivă pe cînd știința este obiectivă. Distincțiile de acest gen, rezumate la astfel de termeni, sînt cu mult prea puțin instructive și înșelătoare. Nu există, cu siguranță, reflectare estetică și artă care să nu vadă obiectul, indiferent ce face ea apoi cu imaginea lui. Dacă păstrează această imagine în integritatea ei naturală, sau o descompune spre a o recompune după alte reguli decît cele ale lumii exterioare,

sau o descompune spre a extrage din ea și utiliza un singur aspect, o singură componentă, aceasta este cu totul altceva. Drumul pînă la expresie începe cu siguranță în receptare, chiar dacă această conexiune recepție-expresie nu este una simplă. Știința este obiectivă întrucît conceptul poate fi normat, delimitat printr-o serie de convenții acceptabile și acceptate și astfel el devine unul pentru toți oamenii. Cu ajutorul lui nu poate fi surprinsă decît o singură realitate — una pentru toți oamenii (ori, cel puțin, una variind minimal de la subiect la subiect). Aceasta se întîmplă strict în actul de comunicare interindividuală ; în interpretările intermediare și în actele de creație intervine forța de reprezentare operînd asupra lumii conceptuale și de aici apare subiectivitatea. Dacă nu ar exista subiectivitate în știință, nu ar exista creație științifică. Obiectivitatea științei se reconstituie apoi — ideea creatoare se verifică, se reajustează conceptele, ele sînt făcute coerente la maximum, în vastul proces de intercomunicare din știință.

În acest punct se cere poate lămurit încă o dată un lucru care a fost și așa relativ de clar exprimat în paginile anterioare. Există în artă un drum dublu : dinspre obiectul individual către infinit și de la obiectul exterior către subiect. Acest dublu drum marchează toată istoria artei și a reflectării estetice, făcînd ca gradul de interesare subiectivă să fie variabil în istorie, în general însă crescînd. O evoluție similară poate fi constatată și în știință. Cu toate că aceste lucruri pot fi ușor probate, se pun trei probleme : (a) se vorbește aici, în descendență croceană (dar poate mai accentuat), de secvența intuiție-expresie, considerată a fi nimic altceva decît existența unui flux receptare-expresie, care trebuie să aibă momentele sale de repaos perceptiv dar care, văzut de la o suficientă distanță, tot flux rămîne. Se poate pune întrebarea dacă un asemenea mod de a concepe lucrurile nu înseamnă subsumarea tuturor ideilor unei dogmatici vulgare și ineficiente care ar putea considera arta ca un simplu mimesis. Însuși termenul de reflectare poate fi discutat în contextul acestei cercetări. Reflectarea este asociată cu ideea de neprelucrare a fluxului informațional venit din exterior. Sînt multe motive pentru a se considera arta ca dependentă mai curînd de lumea interioară a subiectului decît de cea exterioară. (b) În artă obiectul este considerat model al lumii, în filozofie model este subiectul, iar despre știință s-a spus că nu are un model al lumii. Dacă ar trebui găsit un model al lumii, evidențiabil, în structurile științei, atunci realitatea cea mai apropiată de un astfel de model ar trebui socotită complexul intercomunicării cognitive umane. Fiecare om simte însă că prin artă este exprimat universul emoțiilor și trăirilor sale. Pare să existe aici o contradicție severă. În sfîrșit (c) se spune (lucrul este notat mai

sus, în acest capitol și de altfel este un loc comun) că arta ar reprezenta creație subiectivă mai mult sau mai puțin pură — lucru neanalizat, ca atare, în aceste pagini aici) dar care nu poate rămîne neconsiderat, cel puțin în esența sa. Abia apoi, după ce se răspunde acestor probleme se poate vedea care este relația știință-ipoteză și care este sensul acestei relații în perspectiva unei conceperi a științei din unghi estetic.

Referitor la observația notată la punctul (a), lucrurile trebuie înțelese strict, în litera lor, dar fără deformări venind din apreciere și interpretare trunchiată. Cunoașterea vine prin experiență și simțuri. Emoția însoțește cunoașterea ca interacțiune a subiectului cu lumea (s-a arătat anterior în ce momente ale acestei interacțiuni se naște ea). În intelect și deci în cunoaștere, s-ar putea afla mai mult decît s-a aflat în simțuri (vezi apriorismele) dar tot ceea ce se află în plus (dacă chiar se află ceva) este de nedisociat de materialul furnizat de senzații (în această privință Berkeley, Kant, Hegel sau Russel se află într-un perfect acord). În fapt se poate arăta, fără a fi însă acest studiu cadrul potrivit pentru o astfel de argumentare, că *tot ceea ce este socotit a fi apriorism (forme apriorice ale intuiției, concepte apriorice, idei apriorice ale rațiunii pure) nu sînt decît expresia sistematizată a faptului că orice senzație nu este simțită decît într-un referențial și orice percepție nu este percepută decît tot într-un referențial.* Dacă lucrurile stau așa, ce se poate înțelege atunci prin subiectivitatea creației pe care o revendică pentru artă numeroși esteticieni? *În creație nu avem cum întîlni altceva decît am întîlnit în recepție, așa cum nici în intelect nu întîlnim altceva decît am întîlnit în simțuri.* Se mai poate numi creația creație? De bună seamă că se poate, dat fiind că omul nu este creator de materie, de substanță, ci de forme, deci de stări de existență, de modalități ale ființării și nu de substrat ontologic pentru existență și ființare. Arta poate să nu reflecte simplu exteriorul concret (nici nu o face și mai ales nu o mai face pe măsură ce istoria se derulează), dar aceasta nu înseamnă că se îndepărtează de senzații, de percepții, în general de receptare. *Perceptiv, primim în noi lumea exterioară și tot perceptiv o conștientizăm și pe cea interioară — diferă doar modalitățile senzoriale ale acestor percepții. Fluxul cognitiv poate începe în lumea sau în interiorul ființei noastre, biologice, sufletești sau spirituale, dar oricum el începe prin senzații și percepții, continuînd în intuiții și expresii.* A vorbi despre subiectivitate în măsura în care te reflectezi pe tine însuți, cu un aparat întru totul asemănător celui dirijat către lume este posibil dar nu este întru totul propriu.

Cu privire la situarea în artă a obiectului ca model al lumii — aspectul (b) de mai sus — lucrurile sînt încă și mai simple. Este evi-

dent că tot ceea ce dobîndește individualitate în expresie a avut statut de obiect în cursul receptării, chiar în cursul receptării estetice a unui obiect de artă, cu care facem un act eventual de identificare, emoția pe care o trăim recunoscîndu-ne propriile trăiri și emoții, nu este subiectivitate și nu demonstrează subiectivitatea creației de artă. În fapt, *ne emoționăm în fața propriilor noastre trăiri, în fața configurațiilor sensibile și ascunse ale sufletului nostru tocmai întrucît ele s-au obiectivat*, întrucît existența lor subiectivă a încetat și ele au trecut la existență obiectivă. Astfel, *tot ceea ce trezește reacție este obiect, întregul univers conștientizat, exterior sau interior este obiect — subiectul este doar ceea ce se află în spatele procesului, dacă acolo, într-adevăr, se mai află ceva.* Dacă subiectivitatea există și persistă în artă ea este un factor perturbator sau, poate, modelator al expresiei necunoscut cîtuși de puțin celui care creează și nici acelui care receptează. Ea, subiectivitatea, nu se află nicicum în conținutul fie intenționat fie neintenționat al expresiei, ci poate pe undeva prin zona stilistică și poate deveni, chiar și așa, obiect în urma examenului critic al unui anumit fenomen estetic. A vorbi despre subiectivitate fără a face o analiză profundă a condiției subiectului înseamnă a te plasa pe un plan de ușurătate, confundînd realități, valori și dorințe.

Rămîne totuși să se vadă în ce sens s-a vorbit atîta despre subiectivitatea artei, mai exact ce a motivat un asemenea mod de exprimare — vezi, mai sus, punctul (c). Lucrurile pot fi acum simplu lămurite : subiectivitatea ei constă într-o mare libertate în lucrul cu ipoteza. Ipoteza în artă nu trebuie să satisfacă altceva decît nevoia de construcție perceptivă a spiritului uman. Această necesitate de construcție perceptivă este chiar necesitatea de a unifica universul perceptiv al subiectului și astfel de a integra subiectul însuși, de a-l transforma într-o cît mai perfectă unitate. Arta, reflectarea estetică pornește de la obiect ca model al lumii pentru a realiza o unitate fie și potențială a subiectului. Un astfel de subiect va exercita o funcție ordonatoare asupra lumii. Știința este obiectivă întrucît producția sa de ipoteze este cenzurată de experimentarea continuă a realului. Unitatea lumii și a subiectului se cere salvată la nivel interindividual. Ea se educă și se confirmă în valoarea universală pe care o dobîndește limbajul conceptual prin care este descris universul și omul. Întreaga istorie a similitudinilor și diferențelor reflectării estetice și a celei conceptual-științifice se învîrte deci în jurul operării cu ipotezele.

Modul principal al divergenței artei și științei, divergența receptărilor estetică și conceptual-științifică, două forme principale ale existenței spirituale a omului, aparține deci modului de manevrare

a incertului, ipoteticului. Știința este știință doar întrucît recunoaște incertul ca incert, întrucît emițînd o afirmație (sau o negație) știe cu siguranță dacă aceasta aparține sferei ipotezelor sau celei nonipotetice. Arta, lumea esteticului, nu caracterizează nici intuiția interioară și nici expresia cea mai obiectivată în funcție de axul nonexistent posibil — existent incidental — existent necesar și deci nici pe acela ipoteză — certitudine. Știința are o relație substanțială și strictă, rigidă cu ipoteze. *Arta are o relație funcțională, utilitară s-ar putea spune, și deci flexibilă cu ipoteza.*

Scopul direct al ipotezei în artă este acela de a da un sentiment de unitate — unitate intrinsecă a obiectului, unitate a realului în jurul obiectului, unitate a intuiției, unitate a spiritului în jurul acestei intuiții. Lucrul cu ipoteza, recunoașterea sau nerecunoașterea incertitudinilor, intenționale sau neintenționale, ale intuițiilor sînt activități subordonate scopului: sentimentul unității, sentiment care, la rîndul său, este cel care energizează viața, care face viața posibilă, viața ca act conștient, sau măcar conștientizabil, deci ca viață pur și simplu. *Scopul direct al științei este acela de a promova constanța și deci identit tea în sine a contactului subiect — obiect, om — lume și deci și a contactului subiect — subiect.* Pe această cale știința conferă omului o oarecare protecție în fața morții și pe această cale este aptă să crească semnificativ calitatea vieții (în măsura în care viața este, pe de altă parte, potențată, mai exact făcută posibilă, făcută să fie viață prin intermediul procesului estetic). Trebuie însă văzut cu grijă cît de departe merge separarea intuitivului și conceptualului în latura operării cu ipoteza, în actul global de cunoaștere. S-ar putea, la fel de bine, ca disocierile să fie însă mai adînci decît par sau, dimpotrivă, ele să fie întrucîtva iluzorii.

Încă o distincție importantă se ivește ca urmare a celei deja sesizate în aceste rînduri. Este vorba de relația celor două orientări ale spiritului cu schimbarea și cu dogma. S-ar părea că intuiția este cea fluctuantă, iar conceptul este cel fix.

Intuiția este, în adevăr, dacă nu liber fluctuantă, cel puțin aptă de o mai mare variație, nu liberă cu totul (în acest caz nu ar mai avea nici o legătură cu lumea și nici cu subiectul, care sînt, în foarte mare măsură, determinate și astfel nici nu ar fi cunoaștere, căci orice cunoaștere este legătură) dar întrucîtva liberă, pe cînd conceptul este într-o destul de mare măsură fix — este fix cel puțin în măsura în care funcționează într-un sistem de schimb intra-și interindividual de informație. Relația formei de reflectare a realului cu ipoteza este însă cea care se impune însă pe termen lung și sub raportul unor aspecte majore, în final variației, adesea mari, a formelor de expresie estetică sau conceptual-științifică.

Nerecunoscînd — prin esența sa și a scopului său — în chip necesar, incertitudinea și ipoteza, reflectarea estetică nu evită cu necesitate ipoteza falsă, nu împiedică generalizarea ei dincolo de un domeniu limitat de valabilitate, nu localizează adecvat incertitudinea și certitudinea concrete. Nu este rolul intuiției, al reflectării și exprimării estetice să facă aceasta. Nu este, în adevăr, necesar să se precizeze în plan estetic certitudini și incertitudini, dar este totuși strict obligatoriu să se afle într-o relație continuă, adecvată și deci adevărată, cu obiectul său, indiferent care este acesta — lucrul, conflictul, drama, subiectul însuși în ipostază obiectuală, conflictuală sau dialectică și tot așa. Nelucrînd însă cu precizări, intuiția poate să evite adaptarea continuă la obiectul adoptat. Dacă nu distinge între incertitudini și certitudini, intuiției i se pot aplica forme exterioare, forme care pot fi păstrate artificial un timp practic nedefinit. O incertitudine poate fi declarată certitudine, o certitudine poate fi socotită incertitudine pentru un timp nesfîrșit. Arta suportă, greu dar suportă — oricum cam mult mai ușor decît știința — exterioritatea. *Mult mai ușor decît știința, arta poate fi terenul de manifestare al dogmatismelor — concepții reglatoare ale cunoașterii în care condiția existențială a judecăților, a afirmațiilor, a concluziilor, nu decurge din conținutul acestora, din compararea conținutului acestora cu experiența, ci este postulată arbitrar.* O concepție despre artă a unui mare artist, o teorie filozofică asupra artei, ideologia politică asupra artei, pot fixa în forme rigide expresia artistică a unor perioade lungi.

Știința naturii a încetat să fie filozofie o dată cu Renașterea, mai exact o dată cu apariția reflectării galileo-newtoniene a naturii. Anterior au existat manifestări de știință a naturii mai limitate sau mai extinse (între altele medicina lui Hippocrate, Galen, și cea practicată la Alexandria) dar cunoștințele științifice erau încorporate în filozofia naturii și purtau trăsătura principală a acesteia și anume nondiscriminarea ipotezei de constatare. Consecutiv Renașterii, știința, în ansamblul său, diferă de orice altă manifestare spirituală prin aceea că își recunoaște ferm ipotezele. Lucrul acesta nu mai este propriu doar matematicilor, logicii și altor cîtorva domenii anumite ci întregului cîmp de receptare și manifestare științifică și cu deosebire științei experimentale. A recunoaște o ipoteză ca ipoteză, a recunoaște clar momentul în care aceasta poate fi negată sau cînd predicația pe care o conține se poate face în forma unei judecăți asertorice sau apodictice, aceasta înseamnă o păstrare continuă a reflectării (și implicit a conținutului cunoașterii privitoare la ceva definit) într-un raport de adecvare cu ansamblul conținutului cunoașterii cît și cu elementele cele mai actuale ale fluxului experienței. Peste, un asemenea proces

cognitiv, forma exterioară, dogma care stabilizează cunoașterea frustrînd-o de accesul la adevăr (adevăr ce constituie dreptul și sensul ei) aproape că nu are cum să se aplice. Înainte de Renaștere dogma se impunea ușor căci doar aparent ea se aplica peste știință — în fapt se aplica peste filozofie. După Renaștere dogma nu mai pătrunde în știință decît prin acte violente, ușor recognoscibile ca atare, care mutilează știința transformînd-o inutil și stupid într-o filozofie ce nici filozofie adevărată nu reușește să fie, căci nici o formă a cunoașterii nu se împlinește decît atunci cînd realizează conștient măcar ceva din propria sa esență. Prin însuși faptul, deci, de a recunoaște ipoteza acolo unde se află, știința este în continuă schimbare și nu într-o schimbare dezordonată ci într-una coerentă. Marile modalități ale atitudinii în fața lumii (abordarea obiectului, abordarea contradicției, studiul dialectic al totalității etc.) nu evoluează pentru știință altfel, sau mai repede, decît pentru artă (lucrul a mai fost arătat în cele anterioare) dar conținutul concret al cunoașterii științifice este într-o permanentă schimbare pentru că orice concret se schimbă mereu, iar ipoteza adecvat definită este și ea un concret —în sensul de a deriva din (și a se referi la) ceea ce în cadrul realului este perfect determinat, corelația cu acest determinat fiind întru totul univocă.

S-ar părea că diferențele dintre reflectarea intuitiv-estetică și aceea conceptual-științifică se accentuează și în mare măsură așa și este. Se dovedește a fi cazul ca, în cele din urmă, să se renunțe la dezvoltarea unei viziuni estetice asupra științei? Va trebui cercetat mai în profunzime ce înseamnă, în știință, recunoașterea ipotezei ca ipoteză.

Exaltarea vieții, viața trăită ca viață este, în fond, un apel adresat morții. Cu cît ești mai viu, cu atît provoci mai mult moartea, cu atît riști să întîlnești una din acele conjuncturi care tind să încheie mai curînd viața. Forma estetică a cunoașterii, potențînd chiar determinările cele mai intime ale vieții, atrage mai aproape riscul mortal. Existența intuitiv-estetică are nevoie de știință pentru a nu consuma exagerat și precoce posibilitățile vieții. Dar și știința, în sine, reprezentînd asigurarea și prudența în fața riscurilor morții este, pe planul manifestării vitale, închidere în fața vieții și deci o formă de mortificare, adică de moarte. *Pentru a lăsa viața să fie viață, știința are nevoie de artă.* Iar primară pentru omul care este și se dorește viu este viața, nu moartea. Pe linie cognitivă primară este atitudinea estetică. Știința se naște din artă. *Știința se naște, deci, din nevoia de a controla și regla exuberanța ipotetică a artei, riscurile rezultînd din jocul aproape liber și cu adevărat neoprit al acesteia cu incertitudinea. În momentul creării ipotezei nu există cenzură a condiției existențiale a cunoașterii, a predicării, a judecății. În momentul aplicării conștiinței critice care plasează ipoteza în locul său nu există manifestare vitală, deci creație. Adesea creatorul de artă, ca pură experiență personală utilizabilă apoi în acte noi de exprimare estetică, cenzurează atent tot ceea ce a spus deja. Acesta este momentul științific, neobligatoriu, dar adesea prevalent, al artei. Știința are nevoie de avîntul înspre ipoteză inițial liber, oricum necontrolat conștient și critic. Este momentul creativ, absolut obligatoriu, estetic, al științei.* Cele două forme a e reflectării pot fi separate mai mult sau mai puțin în planul realizărilor incidentale, sau chiar, pe porțiuni, ca evoluții istorice, dar în nici un caz la nivelul esențelor lor. Cum apriorismele nu sînt decît mari ipoteze ascunse, fără de care nu este posibilă cunoașterea — astfel sînt și categoriile — întreaga cunoaștere este, în ultimă instanță, lucrul mai deschis ori mai ascuns cu ipoteza.

Natura faptului estetic este de a eluda și domina ipoteza. *Intuiția, de fapt, nici ea, nu depășește decît ipotetic senzația. Știința este deci atitudine regulatoare a conștiinței aplicată enormei productivități estetice a spiritului, enormelor posibilități ale lumii de a fi văzută din unghi estetic.*

Cît critică știința debitul ipotetic rezultat din contactul subiectului cu lumea? Nu foarte mult — aici este surpriza cu care omul trebuie să se obișnuiască. Dacă orice este cunoscut — senzorial, intuitiv, conceptual — nu poate fi cunoscut decît într-un referențial, atunci ceva rămîne mereu dincolo de cunoaștere, chiar dacă obiectul și referențialul își schimbă locul de oricîte ori. Cunoaștere nefiind decît comparație, ea este sau surprinderea a două obiecte într-un raport practic, utilizabil în acțiuni avantajoase ulterioare, fie includerea raportului într-o ipoteză, care în afara acestui raport să cuprindă afirmații despre natura intrinsecă a obiectelor aflate în rapor tare. Cînd cu privire la natura acestor obiecte se va putea observa un nou raport sau măsura printr-un parametru raportul examinat, atunci o nouă ipoteză va trebui să existe — explicitată sau implicită — definind natura lucrurilor, așa cum rămîne această natură după noul act de cunoaștere concretă. Orice adevăr constatat, prin natura lui relativă, de raportare impune o nouă ipoteză — o regresie la infinit a fundamentului ipotetic al cunoașterii.

Obiectul își dezvăluie integral natura sa numai în totalitatea corelațiilor cu universul, așa se face că intuirea are o diversitate neoprită și consecutiv *productivitatea ipotetică este potențial infinită.* Natura cea mai profundă a obiectului — o formă totuși legică de existență — este una estetică. Conceptul este legat de obiect, chiar dacă tinde să limiteze intuirea acestuia, dînd însă structură intui-

ţiilor. Prin intermediul obiectului real şi intuiţiei sale cheamă în jurul său ipotezele şi astfel propria sa depăşire şi dezvoltare.

Manifestîndu-se vital omul trăieşte estetic. Manifestîndu-se legic — şi logic — omul îşi elaborează acţiunea ştiinţific, dar ultima limită a ştiinţei este tot una estetică. Marele teritoriu al ştiinţei este — în virtutea esenţei ştiinţei, a modului acesteia de a lucra riguros cu ipotezele — un teritoriu al criticii. Orizontul ştiinţei este însă — în virtutea celei mai generale interrelaţii a cunoaşterii cu ipoteza — orizont ce se structurează estetic. *La frontierele cele mai avansate ale ştiinţei se află intuiţia — avansare în necunoscutul acceptat de cunoaştere ca acelaşi statut precum cel al lumii cunoscute.*

XV. SPONTANEITATEA

Pătrunderea în domeniul ipoteticului nu este un act artificial, un efort impus cunoaşterii, ori pe care spiritul şi-l autoimpune. Este un act perfect spontan. Este chiar modul în care omul există şi se manifestă. În fapt, întregul proces de cunoaştere este un flux spontan, cu totul natural fiinţei umane. Senzaţiile se grupează spontan în percepţii şi intuiţii, acestea se dirijează către expresii. O dată ce fluxul senzorial se asociază expresivităţii lingvistice începe naşterea conceptelor şi a întregii lumi teoretice. Acest flux evoluînd către expresii, de factură estetică sau conceptuală, transmite ceva din informaţia venită de dincolo de simţuri şi astfel el informează despre realul exterior lumii subiecţilor. Prin modificările pe care le produce în informaţie această transmitere (transmitere însemnînd totodată şi prelucrare), sînt demonstrate ca posibile două situaţii, două condiţii. Prima dintre acestea ar fi că în real, dincolo de structura evidenţiabilă direct la interacţiunea real-simţuri s-ar afla ceva — acest ceva se poate numi spirit (sau spirite), esenţe, divinitate, legi naturale etc. A doua sursă a modificărilor este activitatea directă, spontană a subiectului însuşi. Această activitate derivă în mare măsură din istoria perceptivă anterioară a subiectului, dar nu poate să se reducă numai la aceasta, ea reflectă însăşi structura sistemului în care informaţia este operată. Ambele surse de modificări intervin. De bună seamă direct intervin ultimele, cele induse de activitatea „sistemului subiect". Că dincolo de realul în interacţiune cu senzoriul se află ceva, lucrul este neîndoielnic. Dovada este următoarea : subiectul oricum introduce modificări în informaţie, prelucrează această informaţie în funcţia de concepere a existenţei unor elemente trans-

senzoriale în real şi poate adesea o asemenea prelucrare se dovedeşte validă, conferă verificabilitate ideilor rezultate, concluziile dobîndite pot fi utilizate practic în chip favorabil. Asemenea situaţii nu ar putea să fie generate dacă abilitatea de prelucrare a informaţiei de către subiect nu ar surprinde ceva în real, în lumea experienţei, dar nu în aceea a complexelor senzoriale ca atare, ci în structura uuui sistem prin care aceste complexe apar. *Se află ceva dincolo de interacţiunea real-senzoriu şi acest ceva se află atît de o parte cît şi de alta a interfeţei pe care se naşte conştienţa experienţei. Chiar adcă aşa ceva nu există atunci însăşi această conştienţă este un întreg univers care nu se dezvăluie sieşi în întregime.* Ultimă posibilitate este şi cea mai atractivă şi cea mai pură, deci mai echilibrată şi evoluată dar ea nu diferă sensibil de celelalte sub raport funcţion l, direct. Atitudinea noastră în faţa propriei conştiinţe nu are cum să se schimbe în funcţie de alternativa pe care o adoptăm ca validă.

Prelucrarea informaţiei este — nimic mai banal — de o extremă importanţă în existenţa conştientă a omului şi a umanităţii. Ea este un proces activ, dar decurge cu o asemenea spontaneitate încît nu poate fi socotită, propriu-zis, un proces consumptiv, un proces care să necesite o propulsie exterioară. *Tocmai neprelucrarea informaţiei devine astfel o activitate specială — eliminarea prelucrării spontane implicînd efort, educaţie şi o particulară orientare a voinţei.* În acest fel nonprelucrarea informaţiei este tot prelucrare, o transformare menţinută la limita de zero a variantelor procesului. Chiar şi aşa atingerea acestui zero este absolut ideală şi poate doar ipotetică. Prelucrarea informaţiei se produce conştient sau foarte adesea inconştient. În toate cazurile se introduce însă în prelucrare o informaţie suplimentară, informaţie derivînd din istoria anterioară a experienţelor subiectului în care, de asemenea, s-au efectuat prelucrări. Este momentul constructiv al fluxului informaţional. Adecvarea asocierii acestei informaţii actuale cu această informaţie suplimentară este mereu o simplă ipoteză care se verifică sau nu. Se poate scăpa de ipoteză? Se poate scăpa de prelucrarea informaţiei? Nu şi iată de ce. Informaţia nu este informaţie decît dacă formează un flux şi o structură în timp sau spaţiu. Informaţia nu poate fi senzaţia unui singur moment cu adevărat infinitezimal — informaţia constă din evenimente corelate în timp sau spaţiu. Această corelaţie nu este însă una din aproape în aproape nici în timp şi nici în spaţiu. Sensurile se citesc în modalităţile asocierilor posibile în cadrul lumii evenimentelor şi senzaţiilor. Modalitatea de citire a evenimentelor şi a materialului recepţiei subiective nu este dată — ea se elaborează pe măsură ce procesul se desfăşoară, elaborare bazată pe încercări (încercări alcătuite pe baza ipotezelor). *Cît timp receptăm, structurăm*

ipoteze și tot așa se întîmplă atunci cînd exprimăm intuițiile și ideile noastre. *În expresie sînt cuprinse, subiacent, ipoteze referitoare la cel ce receptează și la corelația sa potențială cu conținutul expresiei elaborate.*

Singura problemă care se mai poate pune în acest moment este dacă tot materialul anticipativ, inclus în receptare — venind din receptări anterioare, din subiect, dintr-o lume construită de subiect (adevărată sau nu) și considerată a fi dincolo și de realul obiectiv și de subiect — merită numele de ipoteză. Este, poate, un sens lărgit al termenului de ipoteză dar este unul perfect coerent cu orice variantă strictă sau restrînsă a sa. Ipoteza este prezentă, explicit sau implicit oriunde se trece dincolo de senzație, în lumea cunoașterii. Însăși localizarea în spațiul ambiant a lumii senzațiilor este o ipoteză. Obiectul este o ipoteză, ca și semnificația conceptului. Reprezentările, ideile, opiniile, credințele, dar nu mai puțin trăirile emoționale ca și metaforele. *Tot ceea ce, în universul uman, conține cîte ceva semnificativ, ori asociabil unei valori, conține inerent și ceva de natura ipotezei.* O atît de mare extindere a viziunii asupra domeniului ipotezei nu o îndepărtează pe aceasta de funcția expres estetică pe care i-am atribuit-o?

Esteticul este culminație, pe o direcție anume, a conștienței, conștiinței și cunoașterii. Nu putem găsi acolo decît ceea ce găsim în întreaga cunoaștere dar amplificat. *Ipoteza, în viața cotidiană, se limitează la nevoile de recognoscibilitate și de utilizare a obiectelor. În artă ipotezele privesc natura și starea existențială a lucrurilor. În știință se alcătuiesc ipoteze privitoare la interacțiuni. Filozofia nu este decît căutarea ipotezei ultime, cea care odată confirmată nu ar mai fi necesare căutări.* Și atît este prea mult, dar, în plus, această pretins ultimă afirmare, sau teorie a nu este introdusă cu statutul de ipoteză ci cu acela de certitudine.

Care sînt ipotezele care fac arta să fie artă? Întrucît prin aceste ipoteze (considerînd termenul în sensul extins, cel puțin) știința își găsește o apropiere de estetic, de receptarea și expresia de tip estetic a lumii? Ceea ce este propriu viziunii estetice nu este atît un anumit cîmp ipotetic ci, mai curînd un anumit mod de a ipotetiza, de a construi, deci, ipotezele, cît și un anumit statut al ipotezei. Merită a fi examinat mai întîi acesta din urmă spre a reveni apoi la prima întrebare (cea privind cîmpul ipotezelor). S-a arătat că ipoteza în reflectarea estetică foarte adesea nu este recunoscută expres ca ipoteză. Uneori este posibil să i se confirme acest statut, alteori i se contestă, totul revenind în ultimă instanță la o anumită convenție a cărei importanță aparentă nu este prea mare. Și totuși aici se

află o adevărată cheie a artei. Acest joc de neclarități privind statutul intuițiilor și expresiilor face mult, dacă nu chiar totul, din ceea ce se numește inefabilul artei. Cum se ajunge însă în situația de a nu stabili statutul existențial al intuițiilor estetice? Este aici un simplu joc artificial? Cu siguranță — nu. Trebuie presupus că dacă lucrurile stau astfel, ele nu sînt așa doar ca să fie așa, ci pentru că prin însuși modul de operare cu ipotezele al reflectării estetice se spune ceva despre lume, este reflectat un anumit aspect și încă unul esențial al lumii. Arta, ori numai reflectarea estetică nu afirmă clar că ipoteza este ipoteză pentru că este inutil să o afirme. Intuirea estetică se plasează în domeniul constatărilor și reflexiilor ipotetice care nu își pot afla răspunsul clar în nici un sistem referențial, din nici un punct de vedere din care ar fi abordate. *Tot ceea ce este sigur în intuiție rămîne, trece în concept: tot ceea ce este, prin însăși natura sa, imposibil de clarificat pînă la capăt, schimbător, de o ireductibilă surpriză rămîne în intuiție și astfel face obiectul fluxului direct intuiție-expresie*, deci al reflectării estetice și al artei. Arta este dezvoltarea reprezentărilor pentru concepte. *Dacă reprezentarea devine perfect superpozabilă conținutului conceptului ea încetează să fie reprezentare* și în orice caz nu este una care să își caute dezvoltarea. Și în continuare, care sînt ipotezele, mai exact, care este domeniul de ipoteze propriu artei. Orice ipoteză, precum orice teză se referă la o legătură, precizează și definește o legătură, o determinare, prezumtivă cîtă vreme ipoteza este doar ipoteză. Fiind vorba de sfera intuiției, deci o sferă a reflectării în care se caută a nu se sărăci obiectul, orientările și drama sa, întrucît se caută dezvoltarea la maximum a elementelor reprezentării, ipotezele se vor referi în primul rînd la statutul concretului, a obiectului, al determinărilor sale și pornind de la acestea se vor referi la lume văzută ca un infinit dar unic concret. Ipotezele artei sînt corelații stabilite, în concret sînt relevări ale legii, coerenței și echilibrului din obiect, din concretul forțelor în care obiectul este prins, ca și din concretul dramei ce antrenează obiectul, din concretul lumii — lege deci, coerență și echilibrare în unicitate, unicitate potențată la maximum spre a se atinge, astfel, generalul, universalul. *O lege a unicului, coerența unicului, echilibrul unicului sînt însă ipoteze care vor rămîne de fiecare dată, pentru eternitate, ipoteze căci demonstrația privitoare la orice implică multiplicitatea.* Cum obiectul este model al lumii, concretul intuitiv al obiectului (concretul intuibil, mai exact) ilustrează, în fața spiritului, concretul totalității. *Arta, reflectarea estetică, este acțiunea continuă a convingerii, nicicînd verificată, mereu însă trăită, a existenței legii în interioritatea a tot ceea ce există, o lege care nicicînd nu seamănă cu alta, guvernînd sau reglînd un alt concret, nicicînd pe deplin înțeleasă sau inteligibilă, dar niciodată absentă.*

Totalitatea nu este lipsită de o astfel de lege, pentru că totalitatea nu are cum diferi fundamental, existențial de unicitate (ceea ce nu este decît o altă ipoteză). Legea fiind într-o corelație strictă cu un anumit concret nu poate fi decît tot concretă. Reflectare și ipoteză asociată reflectării nu sînt decît intuiții. În adevărata expresie estetică ele formează, desigur, o singură intuiție. Drumul intuiției este cel către unitatea întregii lumi, a realității și reflectării, a existenței și conștiinței.

În știință, deci, se alcătuiesc ipoteze referitoare la interacțiuni și ele trebuie să aibă statutul clar de ipoteze, să poată fi oricînd recunoscute ca ipoteze. De ce ipoteza este strict recunoscută ca ipoteză? Pentru că este util să se procedeze așa. Știința este știință pentru că ipotezele sale sînt alese astfel încît să fie verificabile. Spre a fi verificabile este necesar să li se recunoască această condiție de ipoteze. Știindu-se că sînt ipoteze, se cercetează dacă sînt verificabile și sînt verificate realmente. Arta abordează latura iremediabil neclarificabilă a vieții. Știința tratează lumea în latura sa clarificabilă. Nu cunoaștem decît prin situarea obiectului într-un referențial; stabilirea unui raport clar al obiectului (al unei caracteristici a acestuia) într-un referențial adecvat ales este cu adevărat cunoaștere, soluție dată unei întrebări posibile, este închiderea unei ipoteze adecvat alese. Ipotezele științei sînt ipoteze referitoare la raporturi, ele afirmă existența unor legi, determinări, coerențe interobiectuale, extrag dintr-o multitudine de condiții concrete o trăsătură variabilă. Variațiile sînt văzute ca raporturi. *Coerența științei este o coerență extraobiectuală, plasată în afara concretului. Aici apare însă o contradicție a științei. Plasînd legile, principiile sale de coerență și echilibru în interacțiuni ale lucrurilor care îl scot în afara sa, nicicînd lucrul nu este complet descris, căci exterioritatea lucrului nu are cum fi decît infinită.* Arta poate cuprinde lucrul într-o intuiție definitivă, aceasta datorită a două cauze : mai întîi dacă lucrul însuși, în sine este infinit și intuiția este infinită (conceptul însă nu este infinit) iar, pe de altă parte, dacă obiectul este delimitat, infinit fiind, cu toate acestea în el se poate evidenția o lege concretă și o ierarhie a determinărilor esențiale căci lucrul este cuprins tot în intuiție (aici prin lucru nu se înțelege doar obiectul fizic ci tot ceea ce este intuibil : obiectul, tensiunile, dialectica dramei). Lumea interacțiunilor neputînd fi cunoscută în totalitatea ei, legea științifică este continuu incompletă. În afara ei rămîn mereu ipoteze însă insolubile. Ipotezele științei trebuie mereu să avanseze de la mai particular către mai general. În acest drum progresiv apare însă contradicția esențială a științei. Aceasta nu își poate asimila totalitatea căci ea nu poate opera decît cu limitări exacte în raport de obiectul său și deci cu exteriorități ale obiectului,

ori totalitatea, prin natura sa, nu poate avea o astfel de exterioritate. Știința trebuie să se complacă deci în compania ipotezei insolubile și anume în chip provizoriu atunci cînd generalizează (o ipoteză insolubilă este schimbată cu alta la fel) și în chip definitiv cînd se deschide totalității. *Dacă dorește să se deschidă lumii în absolutul său, concepînd universul ca pe o totalitate, omul de știință trebuie să abordeze lumea în același spirit în care o abordează și artistul. Unei singure lumi globale nu îi poate corespunde decît o unitate de viziune și de atitudine.* Detaliile doar pot diferi. Încercînd să dobîndească certitudini — să înlocuiască ipotezele prin teze asertorice sau, mai ales, apodictice — spiritul, capacitatea cognitivă umană, trebuie să tranziționeze de la singular și particular, sau de la multiplicitate la totalitate. Pe această cale însă ipotezele își consolidează caracterul lor insolubil; cel puțin cele mai importante și mai mari ipoteze. Acceptînd ipotezele ca atare, spiritul ia, încă o dată, calea sacrificiului; sacrificiul tot atît de necesar fie că privește comunicarea interumană, fie că privește comunicarea omului cu lumea. Este sacrificată, în primul caz, aspirația la individualitate și în cel de al doilea caz aspirația la certitudine.

Caracterul estetic al obiectului constă în caracterul iremediabil ipotetic, incert, parțial, indeterminat și totodată, unitar, legic, de nesubstituit, coerent al intuiției pe care o naște în spirit. Obiectul științei, atunci cînd își dobîndește întreaga sa demnitate — văzut fiind în vanitatea interrelațiilor sale, ori văzut ca lume totală, indisociabilă — nu are cum să nu se împărtășească din acest caracter estetic. Știința urmărește obiectul și universul pînă acolo unde acestea își dezvăluie natura lor estetică. În fond cel mai net lucru pe care îl demonstrează știința este că nimic din ceea ce este real nu se poate sustrage pînă în final condiției estetice.

E. NATURA FRUMOSULUI.

XVI. INFINITUL

Dacă obiectul, sau realitatea, demne de o receptare din unghi intenționat estetic, care pot fi, deci, ulterior contemplate estetic sînt cele în care se află ipoteze necunoscute ca atare, întrucît sînt funciar insolubile — dacă deci natura esteticului este clar-obscurul intuiției, al unui mod mereu indecis (și aflat dincolo de puterea deciziei) al viziunii lumii, atunci *frumosul însuși este relevarea prin finit a infinitului. Frumosul apare deci drept soluția, totuși, a ipotezelor în chip direct irezolvabile — o iluminare în absolut a ceea ce nu este decît neclaritate în experiența concretă. Prin contemplarea unei lumi ipotetice, care totuși dobîndește verosimilitate și deci o aparență, exclusiv aparență certitudine, concretul ce sugerează în primul moment a avea un caracter finit se deschide brusc înspre infinit. Infinitul este, poate, el însuși, în fața lumii reale, o ipoteză și chiar de aceasta, atunci, el se include în faptul estetic ca o adevărată culme a acestuia.* Proprie viziunii estetice, receptării și expresivității estetice, este însă tendința la sinteză, la unificare, a lumii pe baze mereu intuitive, într-un anumit sens subiective, în mare măsură emoționale — potențate de emoție și stimulînd emoția — realizare a unificării printr-o forță ce iradiază pornind din centrul care este obiectul. Se pune problema în ce măsură în intuiția estetică se realizează acordul caracterului său ipotetic cu acela tinzînd către sinteză și în egală măsură, în cadrul frumosului, capacitatea acestuia de a releva infinitul se conjugă tendinței sintetice menționate, prezentă în actul estetic. Este imposibil să nu se observe că toate realitățile care sînt net transate și structurate pot foarte bine să fie juxtapuse, dar nu suprapuse și fuzionate. Acolo unde toate determinările sînt certe două realități diferite nu se pretează decît la analogii foarte parțiale și în nici un caz ele nu pot fi unificate. Un anumit coeficient de incertitudine face lucrurile mai lesne de apropiat. De bună seamă, atîta vreme cît incertitudinile nu sînt intrinseci lucrului sau modului în care se realizează interacțiunea lucru—subiect, apropierea făcută între acele realități poate să nu aibă nici o valoare, să fie simplă iluzie. Adevărata abordare estetică a realului este însă abordare din unghiul din care lumea își relevă trăsături, caractere și structuri (relevă consecutiv o po-

listructură cum era denumită mai înainte) ale căror determinări refuză a se lăsa integral exprimate, ivindu-se dincolo de ipoteze, determinări ce se descoperă tocmai în zone de totală certitudine aparentă. Clar—obscurul artei mari, ca și al oricărei reflectări estetice elevate a realului, este unul funciar existențelor particulare și ființei în totalitatea sa. Din această latură abordînd lucrurile, posibilitățile ce se oferă pentru sinteza lumii în intuiția estetică nu mai au un caracter provizoriu și deci nu aparțin iluziei, ci reflectă existența unei laturi, favorabilă sintezei, a realului.

Similar stau lucrurile și în privința infinitului. *Ipoteza insolubilă este o formă de existență a nedeterminării în lume. Infinitul nu este niciînd complet determinat în raport cu interacțiunile în care poate fi prins.* El este deci tot o formă de existență a nedeterminării. Să presupunem un infinit determinat la maximum : o infinitate de spații finite alcătuind un continuum infinit, o populație numeric infinită de electroni. Acestea încă au un caracter nedeterminat cînd intră în interacțiune căci pot oferi spre interacțiuni un număr infinit variabil (deci nedeterminat) de părți componente. *Prin nedeterminarea existentă în infinit, acesta este adecvat sintezei. În plus, infinitul este contradictoriu.*

Contradicțiile infinitului privesc majoritatea caracteristicilor care pot fi postulate, precum de exemplu starea de echilibru și de nonechilibru, aceea de schimbare și de neschimbare, de repaos sau mișcare. Întregul set de predicări cu care intelectul uman este obișnuit să opereze a fost elaborat în tratarea finitului și limitatului — ele nu pot fi extinse asupra infinitului fără a apare opoziții și tensiuni. Starea cea mai improbabilă considerată într-un sistem limitat se poate realiza într-un sistem infinit printr-o infinitate de stări și deci ea devine egal probabilă în raport cu orice altă stare. Infinitul, în măsura în care se poate socoti realizat, deci *ca infinit actual, exprimă acțiunea unei necesități, căci orice există în infinit nu are cum exista prin accident, realitate care trebuie socotită limitată prin însăși natura și definiția sa.* Pe de altă parte infinitul nu este obiectual, întrucît nu poate fi cunoscut printr-un act de situare într-un referențial. *Așa-zisa cunoaștere matematică a infinitului-obiect matematic este de fapt o adecvată eșantionare a unei porțiuni finite din infinit, cu ulterioară extrapolare către infinit a constatărilor.* Infinitul este mereu gîndit exclusiv prin extrapolare. Natura funcției intuiției estetice este aceea de a extrapola, dar obiectul însuși este gîndit prin extrapolare ca și conceptul său. Ce înseamnă a avea în față infinitul? A nu întîlni ceva care să limiteze tendința la extrapolarea limitatului, extrapolare ce este proprie intuiției și intelectului. Iată și forța

care face să se ivească frumosul din obiectul frumos. A fi mare dincolo de orice comparație (teoria lui Kant despre sublim) înseamnă a nu conține în sine și a nu fi principial posibil să se întîlnească în lume nimic limitant în raport cu concretul considerat. *Frumosul este libertate a intuiției, libertate dobîndită prin perceperea obiectului frumos, de a se depăși pe sine fără a se desprinde de concretul intuit.* Calea depășirii o oferă ipoteza sau, mai exact, intuiția ipotetică și totuși atît asupra ipotezei, cît și asupra frumosului opiniile, teoriile și credințele au fost nenumărate și nu neapărat convergente în raport cu cele exprimate aici. Newton a lansat maxima rece și aroganță „hypotheses non fingo". S-ar părea deci că știința nu are cum fi recunoaștere a ipotezei ca ipoteză. În realitate știința este, a fost și va rămîne mereu tocmai acest lucru : recunoașterea ipotezei ca ipoteză. Atunci cînd Newton se pronunță asupra ipotezei el nu o face în calitate de reprezentant al științei ci în calitate de filozof, calitate în care eșuează total. Spațiul și timpul său absolut, caracterul absolut al mișcării accelerate, sau natura corpusculară a luminii nu au fost altceva decît ipoteze nerecunoscute ca ipoteze, oferite drept certitudini și infirmate apoi în cea mai mare măsură (dacă natura corpusculară a luminii este confirmată aceasta se întîmplă numai întrucît concepția corpusculară este încorporată teoriei duale, a particulei-undă, a radiației — actuala teorie corpusculară aproape că nu are nimic de a face cu vechiul punct de vedere newtonian). Știința are în sine o limitare, prin însuși faptul de a impune ipotezei clarificarea identității sale și apoi prin aceea de a-i cere verificarea. Relația obiectului cu referențialul în știință trebuie să fie una concretă, nu are dreptul de a fi o relație ideală. S-a spus anterior că infinitul nu poate fi inclus într-un referențial. Așa se și întîmplă cu un infinit de fapt, cu un infinit actual, dar infinitul ca element gîndit nu numai că este gîndit prin raportare dar dacă nu ar fi așa pur și simplu nu ar avea cum să fie gîndit. În știință însă raportările trebuie să fie perfect descriptibile, exacte și deci concrete. Infinitul științei este mai mult decît oricare altul un infinit al posibilităților extrapolării și atît. Împinsă către limita infinitului, a totalității, știința este obligată a renunța să avanseze cu mijloacele sale pentru un timp. Știința nu poate avansa decît luminînd perfect terenul pe care avansează. Limitele la care ajunge, întrucît acestea se proiectează peste presentimentul totalității, sînt neclare, mai curînd obscure decît luminate. În momentul contactului cu universalul și totalul știința trebuie să apeleze la metode străine pentru a realiza acomodarea spiritului cu noul teren. Nu are decît două căi : cea filozofică și cea estetică. Calea filozofică va aduce un sentiment de siguranță, pozitiv pentru cercetător dar și unul, deloc fericit, de rigiditate și închistare dogmatică.

Calea intuiției estetice oferă posibilitatea atingerii unor construcții transmițînd sentimentul extrem de prețios al spontaneității și libertății intelectuale și teoretice dar va da în egală măsură impresia, deloc falsă, a arbitrariului și instabilității. Newton a ales calea filozofiei, unii din cosmologii actualului secol au ales calea estetică. Trebuie socotit că acolo unde știința se află în fața uneia din limitele sale se cer conjugate mijloacele tuturor celor trei mari discipline ale spiritului, ca și cele ale practicilor pe care acestea le generează. O dată ce noul cîmp este luminat sub variatele căutări ale intuiției estetice și încearcă a fi consolidat cumva, prin filozofie și meditație, el devine pregătit spre a fi cucerit de știința adevărată *Dogma filozofică însăși, de îndată ce este relativizată, dezabsolutizată de știință, devine adesea o superbă expresie estetică a lumii în totalitatea ei, nemai pretinzînd a fi certitudine și neîncetînd a fi o posibilitate care permite fluxului reprezentărilor și cunoașterii să se oprească asupra ei, să se folosească de ea spre a contempla lumea într-o nouă sinteză.*

În realitate afirmația lui Newton nu este decît aparent contradictorie față de teza expusă aici cu privire la natura științei. A condamna ipoteza înseamnă oricum, mai întîi, a o recunoaște —iată deci două exprimări care, atent considerate, se apropie foarte mult deși tratează lucrurile din direcții diferite. Newton, prin creația sa, este chiar modelul suprem ce se oferă omului de știință, învățîndu-l ce înseamnă lucrul cu ipoteza.

Frumosul a fost văzut în numeroase moduri. Iată cîteva din acestea, mult prea bine cunoscute de altfel :

— Frumosul este armonie, echilibru, măsură.

— Frumosul este binele care și place.

— Frumosul este relevarea unui sens și unei finalități în lume, dincolo de scopurile conceptualizabile.

— Frumosul este capacitatea pe care o are uneori obiectul, realul, de a-și expune succesiv straturi de profunzime tot mai adînci, în care se ating trăiri și idei tot mai universale și mai aproape de absolut.

Este evident că echilibrul constituie fundamentul existenței iar existența infinită — ori infinitul existenței — este existență maximă, infinit amplă, care nu poate crește decît pe un teren neperturbat și neperturbant. Existențial este de neconceput că poate să se extindă, principial, în infinit ceea ce nu își trage sursa dintr-un echilibru perfect. O voință fără opreliști nu poate fi concepută fără un desăvîrșit echilibru al personalității. Infinitul prezumptiv al spațiului se naște din omogenitatea dimensiunilor și volumelor. Un șir infinit înșiruie unități aflate în raporturi perfect definite. Binele care și place nu este decît binele eliberat de factorul limitativ al neplăcerii.

Lesne de observat este și faptul că o finalitate, în fapt indefinisabilă, a lumii cheamă această lume la o extindere în infinit, pe multele dimensiuni ale sale. Planurile de profunzime sînt trepte ce conduc înspre viziunea infinitului. Conceperea frumosului ca forță a finitului de a releva infinitul nu epuizează totalitatea potențelor ascunse în natura frumosului, dar are, probabil, cea mai mare forță unificatoare dintre variatele definiții ce se oferă. Virtutea sa unificatoare permite o deschidere dincolo de domeniile tradiționale ale esteticii, deschizînd totodată calea unei mai profunde înțelegeri a cîtorva laturi ale fenomenelor științific și filozofic.

Nu există însă și un infinit al răului sau al urîtului? Conștiința noastră percepe adesea urîțenia, răutatea, violența, prostia ca fiind potențial, sau chiar practic, infinite. În acest caz, mai poate servi infinitul drept criteriu de a defini frumosul? Criteriul valorii unei tendințe de relevare a infinitului rămîne tot capacitatea de sinteză pe care o permite sau chiar o dezvoltă în spirit. Astfel, dacă răul sau urîtul ar putea în sine avea o dezvoltare infinită, acestea reprezintă răul sau urîtul tocmai întrucît sînt factori limitativi blocînd alte dezvoltări libere și infinite. Și atunci ceea ce este limitat prin rău sau urît reacționează transformîndu-se în limitări ale limitărilor. Așa se întîmplă că viața reală, în tot concretul ei, este diferită de artă, ca și de viziunile științei pure. Ea nu rareori conține adevăratul și deplinul frumos, cel în care o tendință infinită se dezvoltă liber, infinit și nonagresiv. Arta și știința pot găzdui însă frumosul, deci infinitul în indiferent care din formele sale. Frumosul vieții, ca infinit exclusiv dialectic, al dramei, necesită o vastă educație și o mare forță — obținută prin utilizarea practicilor disciplinelor spiritului în totalitatea lor — spre a fi receptat ca frumos.

Infinitul este deci o potențială dezvoltare fără opreliște — și deci neperturbant și neagresiv — a unui concret și întrucît acesta este chiar un infinit, neblocant și neblocat secundar, prin reacții. El este dezvoltarea fără opreliști a unui concret prin care se dezvoltă lumea în totalitatea ei. Infinitul este pe de altă parte un sentiment prin care se valorifică lumea o dată cu propria noastră capacitate de a percepe lumea — este deci un ideal.

XVII. ARTĂ ȘI INFINIT

Arta înseamnă între altele și încadrare — încadrare a ceva ca desprindere a acestui ceva din conexiunile lumii, spre a i se acorda deplina putere a împlinirii conexiunilor interioare. Încadrare, desprin-

dere, limitare înseamnă creare de finit și nu de infinit. În adevăr, dacă nu ar fi așa arta nu ar avea a face cu frumosul, căci frumosul nu este infinitul ci relevarea, transpersarea infinitului prin finit. Gîndirea antică greacă a socotit adesea infinitul ca însemnînd haoticul, infernalul, ceea ce este incapabil de structură, de armonie și pe de altă parte chiar de acțiune (Aristotel, în „Despre cer", spune lămurit că infinitul nu poate acționa finitul și nu poate fi mișcat de finit, nu poate acționa asupra unui alt infinit și nu poate fi acționat nici chiar de către acel infinit în chip reciproc.) Infinitul reprezintă lipsa de lege, nonsensul, deci mai curînd urîtul. Despre ce infinit este vorba în acest caz? Lipsit de contingențe, pentru acest infinit sîntem obligați să construim reprezentări după concept, în loc de a purcede invers, creînd conceptul după reprezentare. Dificultățile vin dintr-o deficiență majoră a gîndirii europene. Se consideră (și nu este aceasta decît o ipoteză și încă una care dezavantajează net explorările gîndirii și ale spiritului) că în mod concret întregul determină partea, principiul generează acțiunea, supraordonatul este funcțional, cauza subordonatului. În realitate, în lumea existenței nu există o ierarhie a marelui și micului, a întregului și a părții, a susului și josului. Reprezentările orientale pentru Tao sau Brahma sînt adesea reprezentări de tipul infinitesimalului, al insesizabilului, a limitatului care se dovedește însă nelimitat prezent (Brahma este, în unele texte, o flacără mică de un deget, aflată în cavitatea inimii). Întregul adesea nu determină partea ci există prin părțile sale; principiul rezultă doar din identități concret fizice, ceea ce este mai complex poate fi doar aparență, existînd ca exterioritate a unor interacțiuni mult mai simple; dar în toate aceste cazuri și reciprocele pot fi adevărate. Doar atît se poate spune că *nu există ierarhie în zona existențelor considerate exclusiv sub raportul existenței*. Cea mai bună descriere europeană clasică a relației dintre in*fini* și finit pare să fie cea a lui Anaximandros. În apeiron, infinit nedeterminat, apar și se sting existențe limitate. Nedeterminarea infinită este strict necesară diversității determinărilor lumii. Pe de altă parte aceste determinări abia fac posibilă nedeterminarea căci negarea lor absolută, a oricăreia dintre ele, ar fi tot o determinare prin care s-ar deschide lanțul unei regresii infinite. Atît se mai poate adăuga: *dacă există ceva, atunci conex acestui ceva există și contrariul său.*

Infinitul este putere de deschidere infinită a finitului, extrapolare fără limite a concretului. Un singur infinit există, de fapt: continuarea unei acțiuni (fie ea a facultății de reprezentare și intuire) căreia nu i se opune o alta. Iar ceea ce continuă neschimbat, continuă prin-

tr-un perfect echilibru dincolo de momentul genezei acțiunii, neperturbată apoi. *Infinitul șirului numerelor este nelimitarea acțiunii de însumare.* Infinitul care se bazează pe finit este dovada supremă a valorii și a forței de a exista a acestui finit — nimic nu poate fi mai îmbucurător pentru spirit decît perceperea în aceste condiții a infinitului. Dar intuiția estetică tinde la dezvoltarea reprezentărilor pentru concepte. Contemplarea șirului numerelor naturale poate da o oarecare satisfacție estetică, foarte limitată însă. Raportul în care se află aici infinitul și finitul este însă unul foarte restrîns. *Trezește sentimentul frumosului această fuziune a spiritului cu lumea în care infinitul acțiunii lumii determină un infinit al acțiunii intuiției în subiect. Pentru aceasta raportul dintre finit și infinit, în obiectul estetic, trebuie să sugereze el însuși infinitul.* De bună seamă că infinitul pur conceptual — antipodul abstract al finitului, se refuză categoric sentimentului frumosului fără a aparține propriu-zis urîtului — acel limitat care rămîne limitat și tinde să reducă la limite cît mai înguste orice concret.

Pe asemenea baze se poate încerca analiza realei condiții a infinitului în artă. Este însă momentul întrebării, în legătură cu întreg acest studiu, moment determinat de poziția specială a acestui capitol în cadrul ansamblului, dacă un astfel de limbaj explicativ, precum cel folosit aici, este apt să lumineze domeniul, corespunde sau nu exigențelor teoretice și practice ale cercetătorului de azi și ca atare ale celui care se întreabă în contextul și cu mijloacele intelectuale actuale. Se subînțelege că răspunsul la această problemă este considerat ca dat și anume ca fiind pozitiv din moment ce studiul există, în structura și elaborarea în care există. Este necesară însă precizarea rațiunilor pe care se bazează atitudinea adoptată. Discutînd despre infinit și finit, despre certitudine, ipoteză și intuiție, despre concept și expresie, despre reflectare, existență și despre altele, în sensuri care adesea depășesc tendințele semantice sau pozitiviste foarte stricte, este nevoie să se spună de ce se face așa. Se face pentru că — și faptul este evident oricui — nici conceptul de artă nu poate fi determinat cu mai multă precizie decît conceptele menționate mai înainte. Cu atît mai imprecis este conceptul de frumos. De maximă importanță este însă faptul că nici conceptul de știință nu poate fi socotit ca perfect precizat. Ori atunci cînd un concept nu poate fi determinat strict exact înseamnă că el nu se poate reduce nicicum la o interrelație simplă și precisă a unor alte concepte pur exacte. Locul lor trebuie căutat în sfera noțiunilor și ideilor similar definisabile ca grad de precizie și de siguranță în utilizare. Nu se ajunge astfel la abandonul spiritului științific, ci se apelează la realism. Totul este supus cunoașterii, căci dacă nu ar fi, sau cumva chiar nu este, nu am

avea cum spune că există, fără a fi cunoscut; a te întreba cît de vag asupra a ceva înseamnă, oricum, un minim abord cognitiv. Poate să existe ceva inaccesibil cunoașterii dar se înțelege firesc prin existență doar o existență corelabilă sferei cognitive. Nu totul este însă oricînd cognoscibil strict științific. Așa cum s-a spus într-un capitol anterior este o gravă greșeală științifică a impune atitudinea strict științifică fie prematur, fie inadecvat, unui domeniu. *O atitudine științifică sesizează ipoteza ca ipoteză. O atitudine strict științifică utilizează exclusiv concepte care permit verificarea imediată a enunțurilor ipotetice.* Pentru a înțelege unele din manifestările cele mai determinante existențial ale spiritului uman (reflectare estetică, știință), în relațiile lor, abordarea se cere a fi mai întîi filozofică. Filozofiei de astăzi, în acest cîmp al investigației, nu i se poate cere a se transforma în știință strictă. Este preferabil să rămînă filozofie, dar o filozofie care se lasă receptată științific, invitînd chiar la o astfel de receptare — receptată deci astfel încît să sugereze necesitatea căutărilor în lumea ipotezelor, fără a încerca să producă certitudini false, generînd în consecință dificultăți pentru progresul viitor al cunoașterii.

Arta, intuiția și expresia estetică devenite artă trimit înspre infinit în două moduri: prin obiectul — expresie în întregul său, ori prin acest obiect devenit parte a unei structuri (a unei polistructuri, eventual), a unui univers estetic mai larg, dar a cărui realitate se poate întrevede pe seama receptării în număr limitat, rezonabil, de opere aparținînd unui anumit gen și unui anumit stil. Arta captează mai autentic frumosul atunci cînd printr-o formă și printr-o realizare estetică definită trimite mai direct către infinit. Fragmentele existenței concrete rareori pot fi considerate frumoase, ori aparținînd lumii esteticului, întrucît ele nu își poartă elementele determinante în sine și ca atare nu au cum trimite, în limitele în care sînt preluate, către infinit. Ansamblul lumii — mai exact ansamblul unei vaste experiențe perceptive — nu are cum să nu sugereze infinitul, infinitul absolutei frămîntări dialectice cu deosebire și astfel lumea văzută ca totalitate nu are cum fi considerată altfel decît frumoasă — altfel decît cosmos.

La începuturile sale arta se regăsește în contemplarea obiectului. Obiectul este model al lumii. Mai exact, arta este construcție a unui model al lumii plecînd de la obiect. Prin însuși acest fapt, prin constatarea condiției sale, se poate înțelege că arta este viziune a infinitului prin finit, viziune asupra infinitului lumii, asupra lumii infinite pornind de la obiectul finit, acesta fiind frumosul, iar arta fiind creație de frumos. Așa cum s-a realizat pe larg, primul moment al artei este cel obiectual; în al doilea moment obiectul este determinat de o

mare forță, cel mult el este disputat de o pereche de forțe opuse ce se anihilează cu totul sau din care una prevalează. În cel de al treilea moment forțele care se impun obiectului sînt nenumărate, ele vin din partea a nenumărate obiecte. Acțiunile se intrică. Totul se transformă în fluctuație, frămîntare, luptă fără sfîrșit, ia înfățișarea dialecticii. Pe o a patra treaptă a evoluției estetice, intuiția estetică se reîntoarce la obiect fără a mai conține însă obiectul însuși ci reflectarea sa în chiar această intuiție. Pe treptele cinci și șase, forța și apoi drama sînt regăsite însă tot ca reflectări — cunoașterea este examinată de cunoaștere, dar ea nu este parcursă haotic ci în funcție de tendința de a-și asuma un anumit conținut. Toate acestea au mai fost descrise și analizate. Întrebarea este: în ce relație se află fiecare din aceste momente ale evoluției cunoașterii estetice cu actul însuși de trimitere înspre infinit? Înainte de aceasta, înainte de a soluționa problema de bază a prezentei părți a studiului este nevoie de a mai răspunde unei întrebări. Ce are a face totuși această proiecție către infinit cu faptul reflectării care, independent de toate ideile despre subiectivitatea artei, de toate amendările și precizările care se impun, nu se poate spune totuși că nu este propriu artei? *Singura reflectare pur adevărată este cea a totalității, așa cum lucrul real nu este decît lucrul inserat într-o corelație totală. Orice alt mod de a vedea nu este propriu-zis reflectare adecvată, sau fidelă, ci reflectare deformantă.* Dacă o astfel de reflectare ajunge să fie vreodată o reflectare actuală, reală, este însă foarte dubitabil. În cel mai bun caz ea poate fi presimțită la capătul unui drum lung al cunoașterii, abia imaginabil în condiții mai mult sau mai puțin firești, la capătul, deci, al istoriei cunoașterii, ori în clipa concluziei ultime a experienței cognitive a individului. O ființă limitată nu atinge, în mod direct, nelimitatul. La ce rămîne să aspire atunci o astfel de ființă? La a obține o reprezentare bine inserată (și utilă) unui lanț de acțiuni cu finalitate practică, la a purifica perfect un set de concepte prin care să se alcătuiască un model adecvat de funcționare a unui fragment din real. Ambelor obiective le este dedicată știința. Se mai poate spera să se obțină o intuiție echilibrată, speranță ce revine artei. Dacă s-ar atinge reprezentarea, intuirea și înțelegerea totalității, atunci s-ar reuși să se unifice într-un singur act de reflectare întreaga intuiție estetică, întreaga cunoaștere științifică și întreaga filozofie o dată cu totalul disponibilităților pentru acestea ca și pentru viață și moarte. Aceasta a reprezentat pretenția abuzivă a filozofiei — pretenție abuzivă și pentru că intrarea în contact cu totalitatea și absolutul nu lasă liber omul să se implice doar parțial, prin cunoaștere, așa cum aspira să facă filozofia, lăsînd disponibil mult din ființa sa. Contactul cu absolutul este, prin enunț, un contact total, consumînd

total ființa umană și ținînd ca atare de ansamblul existenței sale și nu doar de latura cognitivă a acesteia. Rămîne ca disciplinele spiritului să se manifeste totuși în raport cu specificul lor: arta este potențare a vieții, știința este apărare în fața morții, filozofia este transcendere a morții. O totală sinteză a spiritului este, oricum, ceva cam prea mult, inclusiv ca speranță sau chiar ca dorință.

Care este însă situația pretenției estetice cu privire la echilibrul reprezentării și intuiției? Echilibrul este dat în mod firesc de faptul că intuiția cuprinde în mod egal extremele, situîndu-se în finit și în infinit, în concret și în abstract, în contingent și în transcendent, în relativ și în absolut, în sfera coruptibilului și în aceea a nemuririi. De ce ar fi nevoie de un astfel de echilibru al extremelor în intuiție? Poate, pentru motivul foarte simplu că doar astfel o intuiție dobîndește sens, iar principiul în baza căruia reprezentările persistă în memorie și se justifică a trece în expresie este sensul. Perspectiva de durată a intuiției este înscrisă în acest sens, care poate fi unul ținînd de îndreptățirea vitală, de emoție sau de altceva intrind în zona axiologiei, eventual. Sensul este oricum perceptibil. Ori, spre dobîndirea sensului, aceasta este calea supremă: reflectarea prin raportarea într-un referențial dialectic, ceea ce de obicei înseamnă contrar. *Valoarea semnificației în actul reflectării se desprinde din aceasta: un concret este raportat la referențialul abstracției, un finit este privit în perspectiva infinitului și tot așa.* Valoarea și elevația reflectării se atinge abia atunci cînd ceva poate fi deplin privit în referențialul contrar sieși. Neputînd fi privit din toate punctele deodată, el capătă noblețe privit de pe o poziție perfect opusă sieși. Frumosul este unul din culminațiile sensului: infinitul văzut din perspectiva finitului precum și invers, finitul văzut din perspectiva infinitului. Astfel frumosul este echilibru și durabilitate a intuiției și expresiei.

În ce fel infinitul — o existență ideală și încă o existență cel mult potențială, nicicînd un existent concret integral traductibil într-o reprezentare propriu-zisă, deci într-o reprezentare concretă — poate fi asociat atît de net și imediat lumii valorilor, respectiv valorii estetice, chiar dacă i se mai pretinde ceva în plus și anume să transpară prin finit, iar relația sa cu finitul să se realizeze în cît mai multe moduri, eventual printr-o infinitate de posibilități ale deschiderii? De ce infinitul ar putea fi nu asociat unei valori, ci reprezenta chiar fundamentul ei? În primă instanță lucrurile pot fi socotite foarte simple. Infinitul este și el, la rîndul său, model al finitului. Lumea infinitului poate fi socotită ca aparent mimetică în raport cu finitul. Nu este vorba de un mimesis de fapt ci de o aparență de mimesis. Însuși modul în care se construiește infinitul, prin extrapolare nelimitată, nu are, în nici un fel, cum să ducă la altceva decît la un

infinit izomorf unui finit de la care se pornește. Oricîtă subiectivitate ar implica procesul creativ, oricîtă sinteză a disparatului ar aduce, el este, de fapt, sporire de coerență a lumii, structurare și disciplinare a infinitului. În fapt, prin creație — sau, nu mai puțin, prin receptare estetică — un infinit al nedeterminării, al arbitrariului, al inexistenței, infinitul posibilităților capacității noastre perceptive care nu a perceput nimic sau care încă nu a perceput metodic este făcut să bată în retragere, lăsînd să se structureze în el un alt infinit, un infinit determinat, oricum un infinit mai coerent, infinitul deschis dincolo de această operă de artă, dincolo de lumea acestei intuiții estetice. Există grade în infinit: desigur și astfel infinitul neființei este mult mai vast decît infinitul intuiției concrete care se deschide înspre absolut, dar acest din urmă infinit este unul pe care spiritul poate sta, unul care conferă existență spiritului. Valoarea estetică este deschidere înspre infinit a spiritului și a lumii, în simultaneitate. Chiar atunci cînd explorează lucrurile cele mai modeste, existențele umile, limitarea însăși în toată aparența ei nedepășire de sine, intuiția estetică explorează tot nelimitarea și infinitul. Care este însă raportul de importanță între valoarea estetică astfel considerată și celelalte valori posibile, inclusiv valoarea de cunoaștere științifică directă, deci valoarea produsă de știință în calitatea sa de știință, nu în aceea mai generală de cunoaștere globală, care include în sine și receptarea, precum și expresia estetică? Toate celelalte valori vizează finitul, chiar dacă aspirația în direcția realizării sau obținerii lor poate avea o impetuoasă tendință la creștere. Cunoașterea a ceva înseamnă, strict și limitat, cunoașterea acelui ceva și nimic în plus. Posedarea a ceva înseamnă, simplu, posedarea acelui ceva. Valoarea sănătății este deplină în faptul că ești sănătos, în felul în care este sănătos orice om sănătos. Există în toate celelalte valori o tendință autolimitativă, sînt toate supuse la saturări. Intuiția estetică este o aventură infinită. Concretul se manifestă însă fluctuant. Nici o satisfacere în concret nu este perfectă și, chiar dacă se poate împlini pînă la un anumit punct, această împlinire nu se dovedește durabilă. În lumea valorilor neestetice, valori ale limitării, subiectul nu trăiește mai mult decît o împlinire parțială, punctată și aceasta, aproape continuu, cu deziluzii. Singura valoare perfectă care poate fi întîlnită în finit și în concret, atunci cînd este să fie întîlnită, este puterea de sugerare și de reflectare a infinitului, putere ce derivă dintr-o anumită conjuncție a concretului cu facultatea intuitivă umană. Această conjuncție trebuie să fie aptă a genera degajarea unui intuit de toate barierele care îi opresc proiecția în infinit. *Valoarea estetică este singura valoare pe care omul o poate realiza în chip perfect și de aceasta importanța*

ei este atît de mare. În plus, propensiunea înspre infinit se poate realiza în sine, fără a fi necesară împlinirea simultană a unei alte valori. Reciproca nu este însă adevărată. Nici o valoare, cu excepția celei estetice, nu își este suficientă sieși. Prin toate celelalte valori este căutat și infinitul și este căutată astfel valoarea estetică. Nu se poate lucra direct cu infinitul, fără a se porni de la finit, fără a se planta absolutul, infinitul, în obiectul concret? Necesitatea de infinit s-ar putea, eventual, împlini prin apelul la categoriile filozofice sau la idealurile teologice? Ea nu se poate împlini astfel, cu siguranță, pentru că infinitul filozofiei și al teologiei, al categoriei și al idealului nu este, de fapt, infinit ci un finit abstract. *Orice lucru care ocupă reprezentarea este un finit.* Încercarea, chiar, de a reprezenta infinitul nu duce decît tot la o reprezentare finită, închisă, inaptă de a se reproiecta în infinit. Oricum, ea nu se poate însoți de sentimentul infinitului, sentiment care este singurul mod de percepere a infinitului. *Tot ceea ce conștiința abordează direct poate să fie finit sau infinit dar nu poate fi asimilat de conștiință altfel decît drept finit. Singurul infinit autentic este infinitul intuiției estetice ce se adresează unui concret care, într-un anumit sens, pe o anumită direcție își dezvăluie nelimitarea și produce astfel sentimentul infinitului.*

Orice valoare perfect definită în ontologia sa (prin faptul de a consta în chip evident dintr-o certitudine, dintr-o ipoteză etc.) și care se delimitează, restrînsă la dimensiuni finite, însală sugerînd posibilitatea deplinei ei realizări concrete, a perfectei sale posesiuni. Altfel valorile pot fi surse de fanatisme, de fetișizări, de mit ca substitut atît al realului cît și al idealului. Infinitul este, prin esența sa, intangibil în chip concret. Reprezentînd o deschidere a concretului către infinit, exercițiul intuiției estetice, cultura estetică, tinde să deschidă infinit spiritul către lume. *A introduce perspectiva estetică în domeniul indiferent cărei alte valori înseamnă a garanta acel domeniu împotriva dogmatizării și fanatismului.* Evident, orice fanatism este o capcană, de vreme ce nici un concret nu poate fi posedat total și exclusiv, căci el se modifică în însuși actul de luare în posesiune.

Contactul cu infinitul în cadrul actului de receptare estetică nu este însă, propriu-zis, unul indirect ci unul mai direct decît s-a relevat aici pînă acum. S-a spus anterior că receptarea în general își caută repaosul în anumite zone ale sale, că, realizînd structurarea într-o imagine, într-o intuiție, ea se oprește asupra acesteia în starea de contemplare. Forma estetică în cadrul intuiției estetice este tocmai cea asupra căreia tinde să intre în repaos fluxul receptării. Acest repaos, în cazul frumosului nu este parțial și efemer ci total și neoprit. Angajarea subiectului în contemplare este deci infinită. De ce are loc oprirea receptării, cum apare însă repaosul acesteia în cur-

sul contemplării. Faptul derivă din aceea că prin însăși dezvoltarea organică și spirituală a lumii, ființele trebuie să se facă recunoscute, cunoscute, știute (de bună seamă, ele nu doresc adesea să fie cunoscute complet, căci aceasta le-ar face vulnerabile, ci să fie cunoscute așa cum au ele nevoie să se ofere cunoașterii, așa cum le avantajează și doresc să fie cunoscute). În afara acestui de a se face cunoscute, ființele, de la cele mai inferioare pînă la omul cel mai spiritualizat, nu pot obține nimic din mediul lor biologic sau spiritual, nu pot dura și nu se pot reproduce nici în calitatea lor corporală și nici, eventual, în aceea spirituală. Dar ființele se exprimă reproducînd ceea ce au receptat, trecînd această receptare în expresie. Spre a o trece în expresie, însăși ființa care se exprimă trebuie să devină întrucîtva ceea ce receptează, în sensul de a încorpora în sine structura imaginii alcătuite în procesul de receptare. Este aici de adăugat că nu este vorba în exprimare de mimarea lumii exterioare, de reproducerea ei tehnică (în sensul tehnicii fotografice, al înregistrării magnetice etc.). *Fluxul receptării senzoriale nu pleacă de la obiect ci de la simț care este una cu subiectul, educabil ca și acesta, personal ca și acesta.* În plus, fluxul receptării nu tinde să antreneze doar imagini exterioare ci și imaginile propriului interior subiectiv.

Atunci cînd imaginea adusă în fața conștiinței, în procesul de receptare, trimite către infinit prin perfecțiunea echilibrelor încorporate, prin indiferența față de accident, care poate anula fizic obiectul dar nu mai poate transforma alcătuirea sa formală, prin infinitul întrebărilor pe care le suscită natura sa ipotetică, de îndată conștiința vede în această imagine o posibilă formă a exprimării de sine.

Receptarea însăși este o formă de exprimare și anume este cea mai importantă formă de exprimare — exprimarea de sine a omului în fața sa însuși. Contemplînd, omul își spune sieși : iată ceva pe măsura mea, din care și prin care îmi cunosc propria-mi măsură. *Prin intermediul frumosului omul își vorbește sieși despre infinitul la care are dreptul.* Atunci cînd frumosul este cu adevărat frumos, ceea ce se dobîndește devine identic faptului dorit, lucrului, realității necesare. Nu există nici un motiv ca receptarea să iasă din momentul de contemplare. Echilibrul subiect-intuiție este total. Subiectul caută o formă de acces a finitului la infinit. Obiectul-intuiție oferă tocmai această formă. Nimic în plus nu este necesar subiectului. Nimic nu frînează conexiunea subiectului cu intuiția pe care o dezvoltă. Se instalează astfel un infinit potențial al contemplării. Cauze cu totul extraestetice — și în ultimă instanță extracognitive — fac întotdeauna să nu persiste în infinit interrelația subiect—obiect frumos,

odată stabilită aceasta. Oricum, subiectul realizează astfel o plasare a sa într-un infinit concret, chiar dacă numai potențial.

Infinitul poate părea o realitate cu mult prea înaltă, cu totul cosmică, supraumană, inumană, chiar poate să apară multor subiecți umani un domeniu fără urmă de legătură cu existența umană. Eventual, în anumite epoci de slabă cultură, celor mai mulți dintre oameni infinitul le poate da un sentiment de respingere, de înjosire. Cei ce văd astfel condiția infinitului sînt însă ființele pentru care lumea experienței estetice nu există și în fapt sînt ființele în legătură cu care trebuie pusă întrebarea dacă au fost sau nu impregnate de spirit, ori măcar atinse de acesta. *Ce altceva este spiritul, spiritul uman, dacă nu tocmai intermediarul, cel prin care se stabilește, într-un punct concret al existenței, corelația finitului cu infinitul?* În consecință, *dacă viața spirituală este constitutivă, ontologic, ființei umane, atunci capacitatea de reflectare estetică, prin care ființa se deschide către infinit, este chiar nucleul spiritului. Spiritualitatea ar putea fi socotită a avea ca dimensiune esențială etica dar o asemenea considerare a omului nu schimbă cele spuse. Viziunea estetică, așezînd lumea în perspectiva infinitului, nu are cum permite ierarhizări dominatorii și nedrepte în universul subiecților. Sub protecția infinitului abia, oamenii își pot afla adevăratele lor raporturi de egalitate.*

Anaximandru spune : „toate cele existente pier pentru că își dau unele altora pedeapsa pentru nedreptățile suferite". Opera de artă, ca formă frumoasă, cel puțin ca formă susceptibilă de a trece în intuiția estetică, nu nedreptățește pe nimeni și nimic și nu poate fi, în ea însăși, nedreptățită de nimeni și de nimic. Forma estetică este veșnică întrucît, devenită model al totalității și absolutului, nu are cum intra în raporturi de opoziție cu nimic din ceea ce este trecător, perisabil, delimitat de moarte. Veșnicia formei estetice este tocmai cadrul de captare al infinitului în concret.

Sculptura-portret redînd chipul reginei Nefertiti spune tot ceea ce se poate spune despre forța de sugestie a formei în epoca obiectuală, primară, a reflectării estetice a lumii. În aparență aici totul este cît se poate de exact limitat și concret : pur și simplu vezi detaliile ce alcătuiesc un chip uman. Expresia acestui chip nu derivă însă din circumstanțe, din accidente, din potriviri ci din legile absolute, din legile cele mai inflexibile. Desigur, ni se dezvăluie înfățișarea unei femei tinere, nu foarte tînără dar în nici un fel atinsă de forța destructivă a vîrstei. Este portretul unei femei egiptene, a unei femei dispunînd de autoritate, de o asemenea autoritate încît nu trebuie să se lase marcată fizic sau ca expresie de propria sa putere — o autoritate totală și tocmai de aceasta aproape inobservabilă. Ființa repre-

zentată în această sculptură era obișnuită să fie ascultată — voința sa ireductibilă era prea puternică spre a mai fi fost vreodată pusă la încercare. Toate acestea sînt trăsături definitorii ale unui chip — ele restrîng sfera posibilului, a cadrului ce conține totalul potențialităților ființei umane. În plus, multe dintre acestea sînt, probabil, transferate de noi asupra operei, pornind de la fondul nostru cultural și de la ansamblul expectanțelor noastre; ar fi deci posibil ca operei însăși caracterizările noastre să-i fie într-o măsură oarecare străine și deci indiferente. Totuși, vom accepta de îndată, sînt multe aspecte ideale ale lumii, multe realități ideale ce nu ne sînt cunoscute decît prin faptul că asemenea opere există, prin faptul că, în final (de ce nu?) există chiar această operă — portretul reginei Nefertiti. O lege a voinței și deci a voinței de sinteză face ca în acest chip să confluieze principii dintre cele mai mari ale existenței: feminitatea, demnitatea, cedarea și dominația, inefabilul și eternitatea. Simți că dincolo de sculptură există o femeie, care nu mai este, din momentul trecerii în operă decît un absolut al voinței, al unei voințe care vrea să se manifeste, cu totul feminină, cu totul și cu totul regală, privind lumea cu perfectă înțelegere și îndrumînd această lume, neinfluențînd, poate, cu nimic universul lucrurilor mai prejos de sine și în același timp (în mare măsură chiar prin aceasta) trăind neschimbată și veșnică. Ce poate sugera mai puternic infinitul decît îmbinarea într-o existență concretă a unora dintre cele mai importante și omniprezente principii ale ființării și ale ființei? *Obiectul este un punct nodal al existenței — în el converg mai multe fluxuri ale determinărilor generatoare de existență, mai multe surse ale ființării. În forma perfect frumoasă converg principii. Urîtul rezultă la confluența unor determinări pur accidentale.* Lucrurile se plasează de obicei undeva pe axul ce unește frumosul perfect cu urîtul. Contemplarea frumosului este infinită în intensitate și durată potențială. Principiile ce se îmbină în obiectul frumos nu se epuizează nici în interacțiunea lor reciprocă și nici în aceea cu subiectul. Urîtul, în schimb, îndepărtează subiectul căci accidentalul, prin natura sa, nu e propriu-zis contemplabil. Se poate admite că un subiect se apropie de Nefertiti cu un alt gînd: acela mai simplu, ori mai rafinat, de a nu-i aprecia decît forma buzelor, linia nasului sau expresia cozii ochilor. Chiar și în acest caz, satisfacția întîlnirii sale cu frumosul este dată tot de o întîlnire cu infinitul: nimic nu limitează bucuria contemplării, nimic nu conferă dreptul de a se cere o schimbare, în indiferent ce sens, a formei contemplate. *Infinitul artei — obiect este infinitul egalității de sine al centrului de existență care echilibrează, adecvat alese, unele după altele, toate principiile vieții universale și ale ființei.*

Revelarea infinitului în cadrul intuiției estetice este doar parțial revelare. În știință — în cunoașterea conceptuală — ceea ce se exprimă referitor la o realitate rămîne permanent atașat acelei realități; revelația face parte din lume, devine fapt de simplă observație. *Infinitul, așa cum există în obiectul estetic, este un infinit ascuns. Revelarea infinitului în actul estetic nu conduce la transformarea infinitului în atribut al lucrului și cu atît mai puțin în atribut permanent.* Știința operează cu lucrul — de exemplu cu numărul prim, un lucru, de această dată, ideal, un obiect ideal deci. Numerele prime formează un șir, care nu este altceva decît tot un obiect. Acest obiect este potențial cel puțin infinit. Infinitul determinat prin investigație științifică este, atunci cînd apare, un atribut al obiectului. *Infinitul experienței estetice nu caracterizează una sau alta din dimensiunile sau părțile obiectului, ci condițiile existențiale care își află focarul în obiect, ca și acelea care, emanînd din obiect, se propagă în orizontul existenței.* Acest infinit se afirmă și trăiește doar în experiența estetică însăși. El nu însoțește obiectul nicăieri, dincolo de cadrele respectivei experiențe. Nimic, totuși, nu poate sugera mai puternic infinitul decît receptarea obiectului frumos, decît trăirea estetică cea mai profundă a celui mai deplin frumos. Este astfel dobîndit sentimentul pur al infinitului, rezultînd astfel o penetrantă cunoaștere a acestuia. Avînd sentimentul infinitului dobîndești de asemeni sentimentul libertății precum și acela al spontaneității. În cadrul sentimentului infinitului stabilești că obiectul receptat îți dă dreptul la depășirea propriilor tale limitări. *Sesizarea infinitului îți spune că universul nu există pentru limitare, constrîngere și opresiune ci pentru descătușare, evoluție și afirmare.* Sentimentul este însă emoție iar emoția, s-a spus mai înainte, rezultă dintr-o variație a fluxului perceptiv. Această variație continuă, neoprită, este tocmai ceea ce se produce la perceperea obiectului estetic perfect. Receptarea elementelor irezistibile, echilibrate între ele dar de nimic limitate, ale modalității în care există forma statuii lui Nefertiti face ca intensificarea receptării de către noi a acestei opere să crească continuu, fiecare observație să o întărească pe cea precedentă și perceperea obiectului estetic să progreseze neoprit. *Progresivitatea perceptivă este, neîndoielnic, sursa sentimentului infinitului trăit ca inutație a frumosului.*

Într-o a doua fază a dezvoltării capacității de receptare și exprimare estetică, infinitul există și erupe din obiect prin forța care ghidează acest obiect, conducîndu-l cu suverană autoritate în spațiul percepției noastre și în spațiul în care se obiectivează întreaga lume. Apollo de la Belvedere face un gest și prin acest gest orientează și determină universul. El însuși este prezent în chip infinit; în acest gest lumea se supune gestului cu infinită ascultare și cu infinită bucurie. Noi

însine percepem atitudinea încorporată operei cu emoție fără margini cu un sentiment al eternității, al absolutului manifestării unei forțe măsurată și calmă, dar tocmai pentru aceasta nelimitată. Odiseea este chiar aceasta : istoria unei forțe care nu poate fi oprită și care nu se uzează, forță care conduce un om, care își supune acest om, ființă salvată tocmai de faptul de a sta sub o lege inflexibilă a forței.

Toate încercările și tentațiile pe care le suferă Ulysse, toate opririle și ocolișurile, toate pierderile care îi marchează drumul sînt doar dovezi ale absolutului forței care îl dirijează, forță căreia i se supun și zeii atunci cînd se văd obligați să îl ajute sau, cel puțin, să își limiteze și să își reducă obstacolele pe care i le așază în cale.

Don Quijotte este un caz aparținînd unei alte epoci estetice — desigur celei de a treia. Este în viața lui Don Quijotte o perpetuă pulsație a dramei, o neobosită dialectică a existenței, deci. Aparent Don Quijotte este un monoman dar monomania lui nu se dvedește a fi, la un examen mai atent, decît biată încercare de a aduce o urmă de ordine în infinita frămîntare tragică a lumii. Condiția de cavaler rătăcitor nu este asumată de Don Quijotte în spiritul medieval, de castă, detașat și exterior. Cavalerul autentic este purtat de o singură chemare, de un ordin superior, de o unică dorință, chiar atunci cînd se implică sincer în existență. Aparent, Don Quijotte răspunde unei chemări izolate care pentru el încă mai sună, venind din vremea trecută demult sau poate din profunzimea delirantă a sufletului său. Cînd însă cavalerul de altădată apără orfani, văduve sau fecioare persecutate, el o face în virtutea unei convenții întărită, poate, printr-un ordin. Don Quijotte nu are cum să nu se simtă însingurat cu vechile sale cărți, izolat în lumea unor lucruri care nu mai sînt. El află direct, sau prin răsfrîngere, din propriu-i suflet că pe pămînt există nefericire, că viața este amenințătoare. El încearcă, atunci, să devină salvatorul. Inapt să vadă lucrurile așa cum au ajuns să fie — dacă le-ar vedea corect ar înceta să fie el însuși o victimă — salvatorul, departe de a salva pe cei care își așteaptă salvarea, nu face decît să complice universala dramă a lumii. Acesta este, de altfel, destinul al aproape tuturor salvatorilor. Caracterul absolut al dramei — așa cum se arată lui Don Quijotte — este că nimic nu se dovedește a fi ceea ce părea să fie. Toate confuziile sînt posibile, totul este capcană. Mai mult, acceptînd că totul ar fi fost făcut să fie autentic, linear, neproblematic, prin însuși faptul că Don Quijotte este posibil, totul devine dramă — pentru personaj, pentru lume și pentru noi.

Înainte de a vedea ce se întîmplă în epocile următoare ale evoluției estetice trebuie notat însă un lucru valabil pentru obiectele

artei de pînă în Renaștere și într-o oarecare măsură pentru întreg restul artei. Din ele emană către subiectul contemplator infinitul, desigur, dar, în plus, infinitul din ele invadează lumea întreagă. Absolutul echilibrului din chipul lui Nefertiti se transferă întregii lumi. Privirea reginei Nefertiti conferă lumii un infinit echilibru. Gestul lui Apollo sau energia lui Ulysse invadează și acestea întreg existentul. Drama lui Don Quijotte nu se încheie în limitele cărții lui Cervantes ci se revarsă în chip etern. Infinitul esteticii este creator de infinit, conferă infinitate viziunilor noastre, orice am mai cuprinde în ele.

Un personaj al lui Chateaubriand sau Goethe nu este altceva decît entitate structurată privindu-se pe sine, reflectîndu-se pe sine. René sau Egmont — independent de marile deosebiri care îi separă — sînt individualități devenite individualități ale simțirii, ale autoreflectării infinite. Ei simt și doresc în chip infinit să simtă. „Sărutul" lui Rodin este infinit al reflectării forței ce poartă spiritul și corpul uman — unul către celălalt. Totul este frămîntare și dialectică în „Răpirea sabinelor" de Picasso — este însă dialectica recunoscîndu-se ca dialectică și privindu-se din mijlocul propriei agitații infinite. Lupta globală, cît și fiecare fragment individual de luptă, în „Răpirea sabinelor" nu este urmărirea vreunui scop anume ci, pur și simplu, o infinită luptă care *se privește pe sine* ca luptă, ca dialectică.

Ideea de infinit, teoria despre perceperea infinitului, despre sentimentul infinitului ca nucleu al valorii de frumos în reflectarea estetică și în artă are o evidentă putere explicativă. *Omul este ființa care percepe infinitul.* Atunci cînd percepția însăși se lasă condusă către esența a ceea ce este perceput, luînd caracterul creșterii sau al aprofundării infinite, atunci orice concept este insuficient pentru a cuprinde intuiția care se rezolvă în parte în emoție((în sentimentul frumosului, în sentimentul infinitului) și în parte într-o nouă expresie. Nimic nu poate uni oamenii mai puternic decît sentimentul participării la infinitul care, prin însăși natura sa, nu are cum fi decît supraindividual, nedevenind în acest fel mai puțin personal, unitar și structurat.

Ceea ce uzează și distruge existentul nu este decît încercarea de a fi mai mult decît este, pentru că nu are cum să-i ajungă cît este și ce este. Această încercare este nedreptatea despre care vorbește Anaximandru, anihilare a existențelor limitate. Creația de formă încorporată în Afrodita din Cirene, ori creația înlănțuirii de clipe și fapte în viața lui Don Quijotte nu au cum aspira să fie altceva decît sînt pentru că din ele emană tot ceea ce constituie aspirație ultimă a ființii : infinitul trăirii. Alienarea poate că nici nu este decît abandonul aspirației către

infinit, acceptarea finitului ca termen ultim al ființării omenești. Intuiția estetică este, deci, constitutivă condiției ontologice a omului. Dacă spiritul implică autonomia, libertatea, atunci este mai mult decît clar că acestea nu se pot dobîndi prin plasarea de sine a omului într-o ambianță finită, prin reflectarea în subiect a unei lumi finite. *Infinitul este sursa unică de autonomie a omului.* A accede la infinit implică depășirea a numeroase momente, ascensiunea în planuri elevate și purificate ale existenței. Planul socio-economic nu poate fi uitat — în orizontul acesta se produc catastrofele istorice, ori se manifestă necesitățile istorice care blochează drumul omului spre înălțimi, dar criteriul ce arată că întregul mecanism prin care se dezvoltă ființa omenească a funcționat corect (economie și educație, sănătate individuală și socială) este acela al accesului efectiv în lumea unei existențe estetice, chiar dacă nu mai puțin condiționată practic prin aceasta. Stimulul estetic — autonomizarea spirituală de origine estetică — conferă spontaneitate implicării practice a omului, inclusiv implicării sale în știință și muncă.

Teza infinitului, ca relevare a infinitului prin finit, este aptă să alcătuiască oare ideea centrală a unei estetici globale a frumosului natural și a celui artistic. Combinînd o asemenea teorie cu punctul de vedere, anterior enunțat, conform căruia expresia artistică înseamnă dezvoltare a reprezentării pentru concepte, se poate obține o destul de mare coerență în cadrul unui sistem larg de interpretare a fenomenului estetic. Acest scop însă, în complexitatea sa, depășește neîndoielnic forța de cuprindere a numai acestor două idei. În ele se reflectă însă mult din zona esteticului și poate, esențialul sub raportul care privește latura de contact a acesteia cu aria reflectării conceptual-științifice a lumii.

XVIII. CONCEPT ȘI CONTEXT

Universalul înseamnă infinit cuprins într-o singură trăire. Din moment ce în orice act de cunoaștere se încearcă regăsirea universalului, absolutului, apodicticului și de vreme ce drumul către universal trece prin infinit — un infinit sintetizat în trăirea unitară și unică — omul nu are cum evita infinitul. Apoi, omul este sensibilitate, percepere, intuire, conceptualizare — conceptualizare și intuire, trăi reintelectivă dar și practică a lumii și a ființei sale, ființă care fiind simțire și decizie este simțire și decizie în lumea satisfacțiilor și insatisfacțiilor, împărtășite cu acelea ale semenilor săi, ori refuzate faptului împărtășirii. Maxima realizare a omului nu are cum fi altceva decît

realizarea în lumea intuirii, intuire bazată în măsură mai mare sau mai mică pe concept. Intuiția însă, produsul puterii perceptiv-intuitive, în sine nu este nimic; ea este intuiție a lumii sau intuiție a intuiției. Existența este existență a raportării și în raportare; existența cunoașterii este raportare a cunoașterii la ceea ce este de cunoscut. Cînd obiectul este un nucleu de infinit (cazul obiectului frumos deci), intuiția este mișcare potențial infinită pe seama căreia poate apare sentimentul infinitului și eventual un concept sau altul cu privire la infinit. *Surprinderea intuitivă a infinitului este singura modalitate superioară, adultă, prin care omul are dreptul să încerce cu propriile sale forțe doar să participe la o existență dincolo de prezent și chiar de timp.* O existență demnă, infinită, (dacă așa ceva ar fi să fie), nu ar putea spune nimic unei ființe care trăiește în prezent și numai în prezent, a cărei conștiință, deci, moare ca fiecare prezent, care, infinită fiind, nu accede la propria sa infinitate. *Infinitul conștiinței umane trebuie să fie trăire globală a infinitului ca simultaneitate, altfel acesta rămînînd exterioritatea cea mai pură și mai nesemnificativă.* Ființa umană aspiră deci să participe la infinit. În parte această aspirație poate fi aproape necunoscută subiectului, luînd caracterul satisfacției ocazionale în fața frumosului. Rămînerea însă, doar pe această treaptă, la marginea, deci, a unei profunzimi existențiale esențiale nu este posibilă. Apelul pe care îl lansează frumosul tinde să se structureze, să orienteze. Satisfacerea estetică, aceea care constituie calea de acces înspre infinit a ființei umane, a evoluat, s-a perfecționat și s-a rafinat în istorie. Parcurgerea etapelor, mult discutate anterior, aici, de la obiect la forță și apoi la dramă, sînt etape ale sporirii abilității umane de a sesiza și de a exprima infinitul prin finit. Structurarea unei tendințe cognitive înseamnă însă constituirea de concepte care mai întîi să pregătească iar apoi să ghideze, să ocrotească și să permită concluzia respectivei mișcări a cunoașterii. Problema care apare însă este în ce măsură conceptul are stabilitate necesară spre a orienta demersul conștiinței într-o zonă atît de dificilă. Dificultatea constă mai ales din faptul că în diferitele concepte ale domeniului sau domeniilor de interes — în conceptul de infinit cu deosebire — vin să conflueze izvoare și tendințe din foarte variate sfere ale cunoașterii și vieții. Aceste concepte, odată rezultate, au în egală măsură obligația de a face față unor foarte diverse întrebuințări. Se pune atunci întrebarea: există vreun caracter major propriu corelației concept — context?

Conceptul, înainte de toate, este o punte de legătură între contexte. Sfere diferite ale structurii cunoașterii sînt solidarizate între ele — ori, măcar, sînt cît de cît solidarizate — prin liantul oferit de conceptele comune. Conceptul deci trebuie să adere la context și totodată să

reziste contextului, să manifeste un anumit grad de solidaritate dar și de inerție în raport cu acesta. Nu în mai mică măsură conceptele trebuie să facă simțită, într-un context, mișcarea ce se produce într-o altă zonă. Valoric, funcția conceptului este aceea de a încorpora tot ceea ce a produs mai elevat gîndirea, orientată într-o anumită direcție, astfel încît el să depindă în utilizările sale concrete cît mai exclusiv de contextele cele mai înalte în care s-a structurat, de cele mai puternice opere de artă (în care conținutul de reprezentări al conceptului s-a format și apoi s-a amplificat), de cele mai îndrăznețe și subtile produse ale gîndirii teoretice a secolelor. În felul acesta conceptele vor fi cele care vor structura contextele mai puțin alese, mai comune, orientîndu-le cît de cît către încărcătura și alura ce caracterizează gîndirea îndrăzneață și autentică. Totuși nu este mai puțin sigur că un concept se modifică și acesta în funcție de contextul în care este utilizat, dezvoltat sau remodelat. Un lucru este clar : efectul contextului asupra conceptului este cu atît mai puternic cu cît este mai insidios. În aceasta constă marea putere de care dispune arta asupra spiritului uman, asupra intelectului, asupra conștiinței umane. *Arta utilizează conceptul undeva departe, într-un plan de spate, în raport cu spațiul principal în care se constituie intuiția. În această zonă de penumbră, adesea chiar de umbră, conceptul devine maleabil, restructurabil Conceptul în artă este, tocmai prin aceste reconformări la care se supune, infinit mai bogat decît conceptul științei și la fel este ideea de infinit a artei.* Uneori, deși rar, în artă chiar, conceptul tinde către suprafața expresiei și atunci încă se poate vedea cu cît este înbogățit în contexte de orientare estetică. Tinzînd să sugereze infinitul, expresia estetică oferă un caracter evasiinfinit conceptelor îmbogățite în reprezentare prin artă — însuși conceptul de infinit dobîndind valențe cu adevărat nenumărate.

Iată ce se poate întîmpla cu unele concepte majore în poezie. T. S. Eliot scrie la începutul poemului său „Burnt Norton" :

„Time present and time past
„Are both perhaps present in time future,
„And time future contained in time past."

Se mai spune apoi de îndată că „întregul timp este veșnic prezent" („eternally present"). Totul pare să fie aici o vastă ontologie a timpului și lumii — în fapt o ontologie în care se amestecă idei profetice — (de la cele conținute în cărțile lui Moise și pînă la cele din Evanghelia după Ioan), credințe extrem-orientale, precum și elemente kantiene. Mai poate fi citit acest pasaj și altfel, anume ca o declarație foarte netă a unui determinism de tip laplaceian.

Echivocul structurat este oricum de efect poetic dar lucrul important pentru înțelegerea ideii deja avansată apare o dată cu următoarele două versuri :

„If all time is eternally present
„All time is unredeemable".

Pe de o parte se vede (lucrul s-a putut constata și în primul citat) deschiderea înspre infinit a fiecărui eveniment potențial, a fiecărui fragment al timpului. Mai important este însă faptul că această deschidere infinită încarcă etic existența, lumea, absolutul timpului. Răscumpărarea pare să fie o acțiune finită opusă tragic infinitului absolut al clipei ce invadează întreg timpul. O asemenea viziune etică absolutizantă este desigur oricînd contestabilă precum poate fi și însușită — este oricum o ipoteză ascunsă. Dacă necesitatea de răscumpărare este infinită, natura ei nu poate fi umană. De ce, atunci, puterea acestei răscumpărări ar rămîne să fie exclusiv umană ? Omul se întreabă asupra statutului său metafizic și cosmic. Cum poate face aceasta ? Dînd sensuri noi marilor categorii ale existenței. Se încerca, de fapt, cu astfel de versuri, încă o variantă de situare a omului în transcendență. Iată deci infinitul și timpul indisociabile de existența etică umană.

În poezia negrilor americani nu sînt întrebuințați termeni abstracți, dar eternitatea este gîndită și aici. I se atribuie totodată o notă existențială și una morală. Margueritte Yourcenar face să ne parvină următorul text din poezia acestor negri :

„J'm'en vais à moi tout seul traverser l'océan,
„A moi tout seul,
„A moi tout seul,
„Avec l'amour pour barque et pour voile un linceul".

Natura călătoriei este precizată prin cuvîntul linceul. Singurătatea știută a traversării oceanului transcendenței, infinit probabil, nu rămîne fără ecou în inimile noastre — oricît de mult ar reprezenta un loc comun. Iubirea este cu siguranță acel sentiment care ne leagă de oameni, de divinitate eventual, de propria noastră demnitate. Ea este speranța dar faptic apare și aici dezechilibrul între drama infinitului singurătății ultime și sprijinul aparent derizoriu (dimensional cel puțin) al bărcii iubirii. Lumea este văzută a sta la joncțiunea unui infinit ontologic cu finitul posibilității morale. Numai infinitul estetic poate media în zona unei astfel de joncțiuni. Acest infinit estetic este, în consecință, ceva foarte diferit de infinitul

fizic. Se relevă, pe această cale, încă o funcție a valorii estetice: aceea de a asigura o legătură între realitate și necesitate morală, nu pentru altceva ci fiindcă ea mediază oricum între toate cele care sînt cu adevărat importante și mari. În context estetic conceptul își lărgește sfera, fie că este vorba de un concept fizic, fie că este vorba de un concept moral. *Ambivalența caracterului ipotetic al ideii în estetică permite extinderea mai activă a sferei sale de acoperire.* Aspirația către infinit a concretului eliberată în lucrul sau ideea frumoasă este, de asemenea, favorabilă extinderii sferei conceptelor implicate de intuiția — expresie estetică.

„Se poate ca bolta de sus să se spargă,
„Să cadă nimicul cu noaptea lui largă,
„Să văd cerul negru, că lumile-și cerne
„Ca prăzi trecătoare a morții eterne."

spune Eminescu în „Mortua est" ! Infinitul este din nou prezent, este aceeași amenințare a dispariției infinite. În fața lui lumea și cosmosul nu reușesc să fie decît o foarte fragilă producție. Dar acest infinit amenințător este cel care dă frumusețe fragilei și aparent nerezistențe ființe a concretului. Frumosul în toate aceste exemple este dat oare de infinitul incontestabil și totuși abstract al nivelării universale (timpul care este veșnic prezent, oceanul singurătății, noaptea largă a morții eterne)? De bună seamă, nu. Răscumpărarea morală, barca iubirii, structurile bolților cosmosului, opunîndu-se infinitului — și purtîndu-ne prin infinit — lasă și ele să transpară, în concretul lor mai intim ori mai vast, o formă a infinitului, cea pozitivă, cea care face posibilă viața. *Frumosul ca infinit ce se relevă prin finit, probează puterea acestui infinit de a naște lumea, de a se opune morții, de a promova viața și conștiința. Infinitul capătă astfel o notă morală și existențială pozitivă. Tot ceea ce stă în înfruntare cu infinitul morții și încă este oricît de trecător, dar este, constituie un nesfîrșit miracol. Acest ceva nu poate sta astfel doar reprezentînd finitul care în chip evident este, ci și un alt infinit — un infinit al vieții, invizibil tocmai pentru că este prea puternic.*

În enorma variabilitate a conceptelor care se îmbogățesc prin contextele în care apar și care, de asemenea, îmbogățesc aceste concepte, ideea de infinit este poate cea mai supusă variației de sens fiind, neîndoielnic, de o plasticitate fără egal. În infinitul științei regula de trecere de la limitat la nelimitat este — sau trebuie să fie — totdeauna perfect clară. Acest infinit, definit de știință printr-unul sau altul dintre procedeele de extindere a unei realități locale și particulare, este totdeauna structural mai simplu decît realitatea

imediată. *Dacă infinitul artei este generatorul și purtătorul elevației de gîndire, atunci infinitul științei este generatorul și purtătorul simplității și clarității gîndirii.* Primul dintre infinituri conține, în principal, abia sesizabilul, inefabilul — cel de al doilea este sediul evidențelor. În zona infinitului fiecare domeniu major al cunoașterii își relevă cu mai multă putere, mai productiv și mai îndrăzneț, tendința specifică. S-ar părea că, tocmai pe acest teren, reflectarea estetică și conceptual-științifică se separă ineluctabil. În plus, infinitul avînd sensuri și valențe atît de diferite după context mai poate reprezenta elementul central din care să izvorască valoarea estetică?

Infinitul este singurul spațiu suficient de larg spre a oferi un cadru întîlnirilor umane. *Comunicarea așa cum s-a spus mai înainte implică sacrificiul. Comunicarea prin mijlocirea infinitului, în planul infinitului, diminuă sacrificiul,* îl reduce aproape la nimic. Îmbogățirea care rezultă dintr-o astfel de legătură reciprocă, oricum prea puțin grevată de sacrificiu, nu poate fi decît maximă, aceasta în raport cu orice altă formă de comunicare interumană. Și totuși infinitul poate foarte bine să nu fie — și cel mai adesea nici nu este — identificat ca infinit, ci drept progresivitate existențială și intuitivă, progresivitate resimțită ca nelimitată de nimic identificabil în fapt (sau necesar, în principiu), progresivitate generînd sentimentul infinitului. Omul nu are cum trăi doar în acest cadru al infinitului. Subiectul uman caută satisfacție care se cere obținută în latură biologică și de bună seamă în latură spirituală. Satisfacția are un caracter individual sau unul social (eventual cele două caractere sînt îmbinate). *Căutarea satisfacției înseamnă activitate practică și reflexivă. Căutarea satisfacției dincolo de mine implică, cel puțin în parte, fie și doar indirect dar în chip esențial — muncă. Spre a folosi termenii kantieni, munca este rezultatul recunoașterii de către om a faptului, cel mai adevărat din toate, că spre a putea fi scop, omul trebuie să fie și mijloc. Ca maxime universale (rămînînd în limitele limbajului lui Kant) „a fi numai scop" și „a fi numai mijloc" sînt absolut ilogice. „A fi totodată mijloc și scop" este pentru om o absolută necesitate și un foarte demn ideal. În cazul fiecărei ființe omenești realizarea de sine poate decurge prin sine.* Așa cum activitatea reflexivă este estetică, filozofică sau științifică, practica este magie (în sensul explicitat anterior), meditație sau tehnică. Infinitul poate în principiu să fie cuprins în receptarea estetică precum și în cea filozofică sau științifică. În ultimele două variante infinitul este definit. În prima, cea a intuiției estetice, infinitul este trăit emoțional (odată ce este un conținut relevabil intuitiv).

În plan practic, tehnica nu cuprinde infinitul ci poate da doar procedee de construcție al acestuia (procedee matematice, de exem-

plu, atunci cînd tehnica se numește calcul). Meditația îl arată ca termen ultim, nicicînd propriu-zis tangibil, iar procedeul magic îl sugerează, îl provoacă apare într-o lume a aparențelor detașate de esențe, modelînd însă formal existența. Un concept, o intuiție sau o emoție nu poate oricum rămîne aceeași în contexte atît de diferite. Și totuși realitatea este una. Poate fi captată cu mijloace care diferă, dar nu este, pentru aceasta, mai puțin una singură. *Oriunde această realitate depășește barierele unor altor realități constrîngătoare, deci, oriunde această realitate se construiește cu adevărat pe sine, se deschid porțile infinitului. Acest infinit este transcendența primă (dacă nu cumva singură) a chiar acestei realități directe. Omul însuși se construiește pe sine — conștient sau inconștient — și astfel el tinde să-și depășească limitele. Adevărata vocație omenească este absolutul. Dacă omul va căuta să identifice acest absolut în finit ori să modeleze după el finitul, nu va putea decît să eșueze. Omul trebuie să plaseze absolutul din sine în singurul receptacol demn de el, și anume infinitul.* Acest infinit trebuie să fie un infinit de fapt și nu oglindire simbolică, îngropată în concepte, a unei idei de intuit. Iată de ce este atît de importantă arta, de ce intuiția estetică trebuie să ajungă des și profund la frumos. În absența intuiției infinitului din finit, omul nu are cum fi decît alienat, inapt să elibereze una din cele mai puternice tendințe ale sale — ontologic definitorii pentru sine. Infinitul esteticii este rezervorul apt să primească și să adăpostească absolutul uman. Atunci cînd tendința estetică încearcă să se realizeze ca aspirație absolută fără a se proiecta însă în infinit apar grave perturbări în capacitatea umană de a recepta realul. Erich Fromm a arătat că o evoluție psihică morbidă apare atunci cînd individul idealizează elementele fatal imperfecte ale vieții și ambianței sale. Aceasta revine tocmai la a plasa absolutul în finit. Să se deducă de aici că este nocivă sau condamnabilă capacitatea umană de a idealiza? Nicidecum — atît doar că ea trebuie să opereze acolo unde este potrivit să opereze : în transcendență, în infinit.

Existențial, se poate socoti că psihoza are o puternică legătură cu modul în care ființa umană operează cu intuiția estetică în cadrul progresiunii sale către absolut și idealizare. În fapt, este vorba de raportul subiectului necesitatea ontologică a reflectării de a se plasa în infinit, infinit ce reprezintă singura șansă a cunoașterii de a realiza universalul, apodicticul, necesarul. Ca o obligativitate pe drumul către universal, subiectul trebuie să fie apt să plaseze conceptele, ca și intuițiile într-o pluralitate — potențial într-o infinitate — de contexte. Atunci cînd ceva este sesizat, intuit, adus apoi într-un concept, așa cum apare el într-un context anume, el (acel ceva) se

cere totodată gîndit ca posibil de inclus în contexte cu totul diferite, unele clar inimaginabile în structura lor, dar imaginabile cu toate acestea, ca o rezervă de posibilități neconturate, neclare. Fără această relativizare a relației lucru reflectat — context, relație care înseamnă conștiință și acceptare a dependenței sensului unui concept de un anumit context, cunoașterea își pierde vitalitatea și progresivitatea sa. Recunoașterea dependenței a ceva de context este confirmarea pentru acel ceva a existenței unei limitări. Realitatea reflectată poate aparține astfel sferei frumosului și deci infinitului. Lucrul nu trebuie să sperie. Frumosul nu este infinitul însuși, ci relevarea infinitului prin finit. Infinit și finit devin laturi ale unei realități unice. Una o susține pe cealaltă, o determină, îi conferă drepturile la existență. Detașarea din context este absolutizare a finitului care astfel, deschizîndu-se iluzoriu spre un infinit presupus doar în subiectivitatea unui singur subiect, nu are cum să se deschidă spre un autentic infinit, cel independent de subiect și deci accesibil tuturor subiecților. În psihoză individul privește înspre un sine însuși, care se detașează narcisiac din orice context, își dorește o existență egală în raport cu orice configurație ambientală pe care universul și lumea ar așeza-o în jurul său. Nu este vorba aici de ataraxia ființei meditative, căci în aceasta din urmă mișcarea interioară, încordarea interioară a conștiinței echilibrează perfect mișcarea impusă fluxului intuiției de schimbările lumii. Ceea ce se întîmplă în narcisismul psihotic este generarea unei fixități de receptare prin neînregistrarea schimbării produsă prin ambianță — în plan logic a schimbării generată în concept, în idee sau în intuiție de către context. Privindu-se pe sine ca obiect, intuiția psihotică va căuta să se exprime, în final, printr-o individualitate umană transformată în obiect pentru scopul continuării unei reflectări care absolutizează. Este ceea ce pare să se întîmple în catatonii.Atunci cînd această intuiție tinde să se absolutizeze pe sine ca forță, apare, probabil, paranoia iar dacă absolutul dramei este cel cu care se identifică subiectul autoabsolutizat se asistă, fie la o stare profund depresivă, fie la o disociere schizofrenă deosebit de avansată. *Pentru echilibrul și armonia ființei umane este necesar ca această ființă să poată dezvolta o completă și corectă capacitate intuitivă estetică.* Apoi, mai este necesar ca, intuind, să poată fi parcurse, măcar potențial, o dată cu ceea ce este intuit, cvasitotalitatea contextelor ce pot fi implicate de intuiție sau de concept.

Corecta sesizare a naturii infinitului ca fapt relevat prin finit este esențială și sub alt aspect. Infinitul redus la concept poate fi folosit în mod abuziv de către ființe umane tentate să domine, împotriva celor care nu reușesc să perceapă adecvat infinitul. *Este vorba aici de existența unui infinit represiv. Acesta există, așa cum*

există și un infinit nonrepresiv, atractiv. Natură represivă, infinitul dobîndește atunci cînd este presupus nu ca o transcendență în sine — transcendență accesibilă oricărei existențe care se depășește pe sine dincolo de orice limite — ci în chip de element al unei transcendențe exterioare suprapusă realului, determinînd unilateral acest real. *Infinitul represiv se caracterizează prin aceea că interzice omul să dezvolte el însuși infinitul ascuns în sine și să pășească pe calea infinitului prezent în lume.*

Infinitul atractiv este infinitul multilateralității contextelor care se cunoaște pe sine în dimensiunea sa infinită, așa cum se cunoaște și ca participant la finit. Primul este infinitul fals al dogmelor, ultimul este infinitul foarte real al artei. Știința, renunțînd la viziunea estetică, evoluează irepresibil către dogmă. De aici necesitatea de a practica o știință care nu își refuză instrumentul estetic. De aici și utilitatea unei estetici a științei.

Mai trebuie spus doar, în încheierea acestei părți a studiului de față, că întrucît există contexte diferite, există contexte de valoare prevalent estetică sau altele care, constînd din structuri conceptuale sau lesne neconceptualizabile sînt îndreptățite la a primi denumirea de științifice. În aceste contexte se pot plasa concepte sau intuiții. Ansamblul concept — context tinde să formeze o structură organizată, unică și coerentă. Într-o asemenea structură elementul conceptual într-un context estetic poate căpăta el însuși o importantă valoare estetică. *Conceptul, în sine, tinde oricum către infinit* Pornind de la o experiență limitată, încorporînd un număr limitat de experiențe cognitive directe, conceptul tinde să alcătuiască un cadru care poate încorpora elemente tot mai numeroase, tot mai vaste percepții, trăiri, intuiții. În funcție de caracterul său inițial, poate atrage spre sine concepte mai limitate pe care să și le subordoneze pe care să le încorporeze. O asemenea tendință a conceptului este cu siguranță un element de valoare estetică născîndă, ori un rudiment, aflat pe acest teren aparent pur abstract și ca atare opus atît finitului cît și infinitului. În adevăr, abstracția nu este o realitate directă ci o funcție logică, un mod de a descrie comportamentul unei realități.

Nu există, faptul este sigur, disociere totală a entităților fundamentale ale cunoașterii. Cum relația concept-context (ori intuiție-concept) se poate construi atît armonic cît și contrapunctic, în primul caz au loc fenomene de potențare a caracterului specific al conceptului sau intuiției (prin rezonanță cu natura proprie a contextului), iar în al doilea caz are loc doar o difuzie de note specifice, un anumit interschimb, între concept, sau intuiție și context. Caracterul științific exact al unui concept crește în mod evident într-un context

de concepte științifice. El devine, pe această cale, un concept exact, favorabil recunoașterii ipotezei ca ipoteză. *S-ar putea spune, ducînd ideea la limită, că un concept este propriu-zis concept, constituit și stabil, abia atunci cînd este încadrat într-un context științific, atunci cînd este încorporat într-o expresie științifică.* În rest el este mai curînd indicatorul unor concepte potențiale și al unor intuiții. Pe de altă parte : *conceptul se verifică prin context precum și contextul se vede probat de concept (ori, de bună seamă, de o intuiție). Într-un context științific adecvat, un concept imperfect își relevă imperfecția, insuficienta precizie, inadecvarea. Același lucru se întîmplă și atunci, cînd un context dubios încorporează concepte solid constituite — el se destramă dovedindu-și lipsa de fermitate, de structurare.*

Intuiția dezvoltă și aceasta funcții parțial modificate în funcție de contextul în care se prezintă. Ea poate tinde să ilustreze concepte, să ofere o structură de reprezentări pentru acestea sau, dimpotrivă, să sporească în caracterul său pur, degajat de conceptele pe care ar putea să le implice într-un plan mai profund. Prima situație se va produce într-un context de concepte, cealaltă în contextul unor alte expresii cît mai pur estetice. Conceptul în context estetic își relevă potențialitățile sale estetice pe care, în plus, desigur și le îmbogățește astfel. Desigur, un context estetic verifică amplu caracterul estetic al unei intuiții cît și potențialul estetic al unui concept. Urîtul se trădează mai sigur într-un context estetic. Relația concept-context exprimă caracterul unitar al întregii cunoașteri și deci fireasca interpenetrare a viziunii estetice și a celei științifice asupra realului. Derivă de aici încă o motivare a existenței unei estetici a științei. Ce trebuie să-și propună a examina prevalent o asemenea estetică a științei? Mai întîi relația dintre ipoteza recunoscută și cea nerecunoscută, ascunsă în cadrul construcțiilor științei (căci niciodată știința nu își recunoaște ipotezele pînă la capăt, deși în această recunoaștere constă însăși esența sa). Existența ipotezei nerecunoscute aduce către lumea intuiției investigația științifică dinamizînd-o astfel, dar o poate și compromite, în cazul în care această ascundere a ipotezei nu derivă într-o necesitate logică și teoretică inerentă. În al doilea rînd estetica științei are de examinat corelația dintre finit și infinit în cadrul construcțiilor științei, de la cele mai simple concepte și pînă la teoriile cele mai vaste. În felul acesta, cunoașterea poate alcătui un tablou mai universal, mai profund, mai realist al realului, al lumii — parcurgînd un drum de la particular la universal, de la ipotetic la apodictic.

Sinteza ce rezidă într-o potențială estetică a științei nu trebuie să permită confuziile — niciodată același concept nu va fi același în două

contexte diferite, niciodată același concept nu va fi cu totul identic sieși, ca sferă, în context estetic sau științific.

XIX. ȘTIINȚĂ ȘI INFINIT

Obiectul frumos, așa cum s-a arătat, include în sine infinitul, mai exact oferă o bază finită și concretă pentru o deschidere înspre infinit. El este, altfel spus, modelul finit al infinitului. *Viziunea estetică este deci căutare în lumea finită a drumurilor înspre infinit.* Obiectul aflat sub incidența contemplării estetice este sau nu este frumos, deci relevă sau nu relevă infinitul. În cazul în care obiectul contemplat nu este frumos, starea de contemplare estetică va fi suspendată curînd. Dacă însă obiectul intră în sfera lucrurilor apreciate ca frumoase, contemplarea (mai sigur, pulsiunea contemplării, dorul de contemplare) va tinde să se prelungească în chip infinit, dobîndind și un infinit al intensității. *Arta, reflectarea estetică se vor baza pe obiect spre a obține o proiecție a spiritului în infinit.*

În lumea imediată, lipsită de intenționalitate estetică majoră, subiectul care cunoaște și acționează are a face cu finitul și numai cu finitul. Frumosul poate apare, dar ia cel mult caracterul decorativ Frumosul decorativ este doar indicatorul convențional al prezenței infinitului și nu antrenare autentică în direcția infinitului. Ne aflăm la marginea unei șosele. Frumosul decorativ este inscripție pe o placă privitoare la direcția în care se află un loc. *Frumosul autentic este însăși vehiculul care ne va transporta în acel loc.* Înainte de a cunoaște drumul, indicatorul de direcție poate avea utilitate. *În lumea imediată frumosul adevărat aparține cel mult unor ființe care nu aparțin lumii.* Se pune întrebarea ce este lumea imediată despre care se vorbește aici, întrucît concretul finit este însuși punctul de aplicare al intuiției estetice? Lumea fizică devine oricînd abordabilă estetic, demnă deci de surprins printr-un act de intenționalitate estetică. Universul inesteticului, ori al nonesteticului, este cel constînd din lucruri asupra cărora acțiunea practică este strict obligatorie, ori doar dorită, nepermițînd însă, nici într-un caz, nici în altul, echilibrul liniștit al contemplării. *În rest, numai decoruri. Lumea evenimentelor funcționează pe principiul recompenselor și pedepselor care nu exploatează altceva decît limitările ființei noastre și deci aparțin ele însele unei lumi a limitării iremediabile.* Infinitul este, principial, exclus căci ar putea anihila imediatul lumii și s-ar putea anihila apoi și pe sine — frumosul este sinteză a infinitului și finitului. *Finitul trebuie*

să existe căci, într-un anumit sens, doar el există și totul nu există decît prin el. Tranziția concretă de la finit la infinit este realizată pe calea sacrificiului, un sacrificiu dedicat comunicării în care și numai în care este posibilă nașterea infinitului. Doar din fuziunea în comunicare a conștiințelor, din energia depășirii de sine apare infinitul, în conștiință ca o modalitate a descoperirii de sine a unei stări de conștiință. *Există însă și conștiința infinitului necesar Acest infinit nu este o existență, este doar atît : necesitate. Conștiința socotește că necesarul există, dar nu este nici pe departe așa.* Necesitatea logică există doar în lumea realităților logicii, necesitatea matematică există, dar există într-o conștiință matematică. Infinitatea șirului numerelor naturale este, se spune, o necesitate dar nu este, de fapt, decît atît : *oricînd* o posibilă creștere și nimic altceva.

Infinitul necesar este infinitul științei. Concretul real ar fi partea concretă a sa, dacă acest infinit ar putea exista — dar el este numai necesitatea logică, nu prezență substanțială obligatorie. *Cînd infinitul este doar infinit, el este privat de substanță — este cazul infinitului științei. Infinitul substanțial, autentic — cel al artei — este însă doar infinitul presimțit într-o intuiție* împărtășindu-se din substanța acestei intuiții. Ultimul se relevă în contemplarea obiectului limitat, ori cel mult, a unei anumite clase de obiecte limitate. Infinitul științei este dat direct de procedeele logicii. Nefiind substanțial, el nu există nemijlocit. Cărui scop poate fi el dedicat? Unuia singur : contemplării, unei contemplări similară celei estetice, în care funcția prin care subiectul privește este una și aceeași intuiție. *Invers decît în actul estetic obișnuit, ci — printr-un act tot estetic, dar inversat — intuiția va căuta să stabilească un concret limitat pentru un infinit abstract. Sînt aceste demersuri atît de diferite pe cît par? Ele reprezintă, cu certitudine, două realități cognitive total distincte, este însă indubitabil că în actul de creație artistică, ori în procesul de cercetare conceptual-științifică a lumii aceste două modalități de abordare a lumii se corelează, se succed una alteia, se sprijină reciproc, asociindu-se în proporții variabile.* Modalitatea artistică și cea științifică de reflectare a infinitului și finitului sînt amestecuri în care unul sau altul dintre factori va prevala, după cum se intenționează din clipa începutului, ori după cum impune natura materialului spre a se obține, în cele din urmă, un rezultat care să poată fi atribuit în principal lumii științei sau celei a artei. Se vede însă clar că *știința și producția estetică nu au cum diferi* radical și că în știință va fi prezentă totdeauna arta, precum și *în artă va fi prezentă știința.*

S-ar părea totuși că *omul de știință — în general, cel care într-o circumstanță sau alta, în chip mai efemer sau mai durabil se apropie de știință — nu accede la un infinit autentic și substanțial decît în*

măsura în care face din obiectul examinării științifice (transformat în teză, concepție, ipoteză ori teoria științifică) un alt obiect, un obiect de contemplare estetică. Lucrurile nu stau așa. Obiectul de artă, obiectul contemplării estetice, sesizat ca obiect frumos, se îndreaptă către infinit nu în sine și doar parțial prin sine. El se îndreaptă către infinit, prin intermediul subiectului, prin intermediul intuiției subiectului, intuiție pe care, într-un anumit sens, obiectul o captează. *Concentrarea intuiției tinde să devină infinită. Stabilitatea conexiunii obiect-intuiție ia un caracter infinit. Este o realitate existențială această conexiune, precum tot realitate existențială este și concentrarea intuiției.* Din această cauză s-a spus mai sus că infinitul relevat de lucrul frumos este un infinit substanțial. Ne aflăm oare în fața singurului mod în care obiectul frumos încorporează și totodată relevă infinitul? Răspunsul este negativ — se va indica un alt mod cert de acces la generalitate, la universalitate, la infinit. În știință, necesitatea logică indică modalități concrete ale trecerii de la limitat la nelimitat, dar aceste modalități concrete există nu doar în chip ideal; ele nu au existență decît în universul imaginației, o imaginație riguros structurată și totuși imaginație *Șirul infinit al numerelor naturale, cel al numerelor prime, infinitul curselor posibile sînt imaginație riguros exactă.* Nu există oare în lumea lucrurilor științei și alte căi înspre infinit? Dar filozofia, accede ea la infinit? Este preferabil a se da întîi răspunsul la ultima întrebare.

Filozofia pornind, în chip nemijlocit, din nevoia umană de reprezentare cauzală tinde să ducă această reprezentare pînă la capăt, în sensul că filozofia pornește mereu, iar și iar, în căutarea cauzei prime. De bună seamă, așa cum sesizează oricine și cum a fost arătat de Aristotel, tendința de interpretare deterministă a lumii conduce la o regresie către infinit a explicațiilor. *Regresia la infinit a cauzelor nu poate fi suspendată decît aducînd în scenă însuși infinitul. Aceasta și face filozofia: pune în corelație finitul concret cu un infinit anume.* Acest infinit se poate afla într-o idee pozitivă (Dumnezeu, Tao, ideea absolută, voința de putere etc.) sau într-o idee negativă (ignoranța noastră, neputința — tot infinită — de a transcende experiența concretă și altele). Infinitul nu poate lipsi din filozofie. *Se spune că filozofia poate oferi viziuni estetice asupra lumii. Aceasta nu depinde, așa cum s-a afirmat adesea, de gradul de coerență al construcției teoretice, căci nu coerența sistematică este condiția primă a frumosului ci modul în care se conectează finitul și infinitul.* O anumită coerență, adecvată ca grad, este necesară obiectului frumos mai întîi spre a fi obiect. Apoi, un nivel suplimentar de coerență mai trebuie spre a conferi semnificație obiectului, căci abia prin faptul

de a fi ceva dincolo de ceea ce este, nefiind deci doar aparență ci, prin descifrare, existînd semnificativ, într-un spațiu inaparent, obiectul limitat trimite înspre nelimitare, dar această coerență este o condiție estetică secundară. *Dacă ideea este cuprinsă în concret și dacă din idee se degajă infinitul, ori dacă ideea implică în ea însăși infinitul, se poate vorbi de estetica alcătuirii filozofice.* Frumosul se bazează pe această captare în finit — și apoi degajare din acest finit — a infinitului. Relația finit — infinit nu are a face cu relația simbol-simbolizat, ea nu implică arbitrariul convenției, ci cosubstanțialitatea homomorfismelor. (Evident și acest termen de cosubstanțialitate trebuie corect înțeles; substanța nu este materie, ci persistență a ceva sub nivelul aparențelor) Orice construcție în care infinitul este propus spiritului fără ca această propunere să ia sinteză absolută a finitului si infinitului nu aparține construcțiilor estetice ale filozofiei, oricît de mare, de profund și de inovator ar fi conținutul lor metafizic. Astfel, de exemplu, sistemul critic kantian, încorporînd infinitul îndeosebi la nivelul antinomiilor rațiunii, nu este întru nimic un sistem estetic, nu are, în sine, pe lîngă valoarea sa de reorientare a gîndirii, o valoare estetic și emoțional revelatorie, o valoare de frumos. Pe de altă parte însă, sistemul bergsonian, degajînd infinitul din creativitatea fără margini a vieții, ca viață cît și ca spirit, este neîndoielnic un sistem ce se constituie într-un obiect estetic.

Lucrurile pot fi văzute și dintr-un alt unghi. În teoria filozofică alcătuită cu adevărat bine, alcătuită, deci, filozofic, chiar dacă este o teorie referitoare la un domeniu limitat al reflectării, se cuprinde, într-un fel, întreaga filozofie. Ansamblul gîndirii filozofice, desigur, nu poate fi cuprins în respectiva teorie în chip actual, dar cu adevărat el nici nu lipsește din aceasta. Este chiar mai mult decît atît: în fiecare structură filozofică limitată, creată de filozofie, se vede în mod clar, deși oarecum virtual (precum tot ceea ce ține de spirit) întreaga filozofie cîndva gîndită dar, mai ales, se vede pînă dincolo de aceasta, într-un spațiu al absolutului gîndirii filozofice. Cum este posibil așa ceva? Este posibil pentru că — se spunea mai înainte — realitatea logică bazică nu este alta decît totalitatea. Același lucru este valabil nu numai pentru gîndire ci și pentru logica internă a intuiției. *De fapt, întotdeauna gîndim totalitatea.* Lucrul în sine este lucrul în tot. Am afirmat acest lucru mai înainte dar acum trebuie să ducem ideea pînă la capăt: *lucrul în sine este chiar totul, totalitatea. În contemplarea intuitivă, în gîndirea filozofică, ori științifică, ceea ce de fapt intuim și gîndim este totalitatea, ființa, infinitul. Intuiție, gînd și lume sînt identice, iar în absolut identitatea formală și identitatea existențială sînt una. Cum de arată atunci lumea așa cum arată?*

Concretul, localul, conștiința concretă și locală se delimitează din totalitate și infinit. Existența este separarea din infinit — în sensul dat separării din infinit de Anaximandru. Cunoașterea, intuirea, gîndirea — un singur proces manifestîndu-se în toate acestea — sînt drumul invers, al reconstituirii infinitului pe seama a ceea ce, existențial, se separase din acesta. De ce să se întîmple acest fapt? De ce să fie necesară separarea și ulterioara reintegrare? De bună seamă, pentru că dacă acest lucru nu s-ar produce, abia atunci ar exista ceva în spatele lumii și acest ceva ar trebui să se îndreptățească, să se justifice, să aibă o rațiune pe care nu o produce singur. Existența este drept la existență necondiționată numai întrucît ea este așa cum poate și trebuie să fie orice : parte din neființă — paralel cu toate și mai presus de toate fiind neființa. Prin conștiință noi putem vizita doar una dintre lumi, aceea care se dedublează în infinit și finit, în absolut și concret, căci în afara acestei dedublări nu există conștiința, deci întrebarea — și într-un fel nici existența (care este doar pentru că dedublarea este și prin dedublare există într-o conștiință — o sumă și o sinteză a unor conștiințe individuale). *Frumosul este deci sentimentul regăsirii ființei, infinitului, care nu trăiește pentru conștiință decît prin corolarul său, existentul concret, ca parte a inexistenței.*

În fiecare gînd este deci, în chip necesar, totalitatea gîndului, în fiecare intuiție este absolutul posibil al contemplării. Fiecare teorie trimite către întreaga filozofie și chiar dincolo de ea. Fiecare fapt științific trimite către întreaga știință și chiar dincolo de ea — desigur, dacă faptul științific este un autentic fapt științific. Fiecare obiect frumos trimite către întreaga lume a obiectelor artei și frumosului — și chiar dincolo de frumosul întrupat în lucrurile și faptele întregii istorii. Iată deci încă o conexiune a existenței concrete cu infinitul și nu este implicată în această modalitate a conexiunii numai filozofia, știința sau arta de pînă acum, ci tot ceea ce poate fi știință, filozofie sau artă. Faptul filozofic, științific sau de artă nu există pentru cel care nu cunoaște filozofie, știință sau artă. El există cu toate acestea deplin pentru cel care intuiește prin respectivul fapt totalitatea posibilă a filozofiei, științei, artei. Proiecția în infinit (un infinit filozofic, științific, artistic, dar infinit) este însă un act estetic. *În afara capacității noastre estetice nu existăm ca ființe creatoare de știință, ori chiar numai receptoare de știință, după cum nu existăm nici ca filozofi și nu existăm prin filozofie. În această simplă constatare se află esența întregii probleme a esteticii științei.*

Infinitul s-a degajat din finit în știință printr-o multitudine de dezvoltări teoretice majore, care jalonează calea cunoașterii. Aceste construcții în care finitul nu se opune infinitului ci, dimpotrivă, se

deschide înspre acesta, înspre acest infinit pe care, de fapt, finitul îl naște, sînt construcțiile frumoase ale științei.

Inițial omul nu este conștient de perspectiva infinitului, în care el însuși se plasează. Infinitul trăirii estetice este resimțit confuz, drept o nelimitare a ființei proprii, ființă care se identifică propriei trăiri, propriei intuiții, spre a se identifica apoi cu obiectul intuiției. Prin faptul că zeul suprem are chip uman, fiind astfel o existență obiectuală, care se definește prin limitare expresă, infinitul nu a fost dintr-un început asociat gîndirii divinității. Ulterior lucrurile se vor schimba și anume se vor schimba atunci cînd divinitatea va fi intuită și gîndită în ansamblul existenței și nu doar în cadrul evenimentelor umane. *Cosmologic, omul refuză inițial să perceapă infinitul. Faptul este explicabil prin tendința de organizare a vieții pe seama tabuurilor. Infinitul este primul tabu, este modelul absolut al lumii tabuurilor. A trăi în sistemul tabuurilor înseamnă a considera că exiști doar întrucît ești limitare și, ca atare, trebuie să mențiii în chip îndîrjit această limitare în tine. A pătrunde în zona spiritului înseamnă a înțelege că exiști întrucît ești infinit și ești una cu infinitul, dar că participi la acest infinit, la marea unitate deci, stabilindu-ți accesul prin poarta concretului.* Deci omul se constituie pe sine ca ființă spirituală din clipa în care încetează a tabuiza infinitul. Dumnezeu nu mai este nici finit nici infinit — el este calea infinitului. Apoi va fi modelul infinit al infinitului.

La originea gîndirii științifice sistematice este o viziune asupra infinitului, o intuiție a infinitului. Cosmologiile primitive — s-a spus mai sus — rămîn în cadrul unui finit închis. Bolta cerului se poate sprijini pe spatele a patru elefanți, a patru broaște țestoase etc. — *important este faptul că tot ceea ce se află dincolo de această boltă este un tabu al gîndirii. Gîndirea însăși, cu conceptele ei, rezultă dintr-un proces de tabuizare a emoțiilor.* Spre a nu dezvolta intuiții care tulbură, omul a dezvoltat concepte care tulbură și ele (întrucît nu se pot elibera de un oarecare conținut intuitiv) dar mai puțin. Tabuizarea gîndirii înseamnă însă inconștientizare; aceasta presupune refulare și apoi transformarea ideii sau tendinței în simbol, semn sau rit. Un tabu emoțional poate induce gîndirea sau ritualizarea comportării. *Emoția în fața infinitului, prea puternică, inhibată, tabuizată a dus inițial la transformarea imaginii lumii într-o structură simbolică lipsită de valoare de reprezentare pentru real, într-un gen de rit al imaginației.*

Într-o a doua fază, intuirea infinitului se transformă în idee de infinit. Prin Anaximandru se realizează, acum 2600 de ani, în chip desăvîrșit, exprimarea filozofică a ideii de infinit; se produce, deci, depășirea acestui tabu al infinitului. Substratul întregii exis-

tențe este, de fapt, o formă a inexistenței: apeironul, nedeterminarea — nedeterminare infinită. În acest infinit, lipsit de determinări globale, apar și dispar determinări limitate — existențe efemere în absolutul inexistenței, derivînd din aceasta, fiind esențiale acesteia, împărtășindu-se din marea nedeterminare. Perfecțiunea exactității acestei concepții filozofice face ca întregul ei conținut să poată fi considerat drept ținînd de domeniul ideilor științei. Infinitul propus de teoriile matematice ale lui Pitagora nu necesită a mai fi discutat acum. S-a vorbit anterior despre construcția matematică a infinitului. Important este că din cosmologia sa Pitagora nu mai elimină ideea de infinit Un sistem al lumii alcătuit conform tradiției prime, care vede orice existență ca desfășurîndu se exclusiv prin funcționarea unui mecanism finit, este așezat într-un cîmp infinit al nedeterminării de tip anaximandric. Atomiștii au plasat — și ei — asocierile și neasocierile atomilor într-o perspectivă infinită, într-un infinit al spațiului și timpului. Giordano Bruno socotește lumile ca fiind infinit de multe. În vremea mai nouă universul fizic a fost gîndit, în chip aproape automat, ca fiind infinit dar, pe de altă parte, au fost elaborate paradoxurile indinitului, care par să arate că universul, așa cum ne apare nouă, este incompatibil cu o extindere infinită în spațiu și timp. Adevărul cu privire la aceste paradoxuri nu va fi examinat aici. Infinitul nu este văzut, în cadrul lor, în totalitatea potențelor sale explicative. Utilizarea proprietăților infinitului se face schematic, parțial și ca atare se deduc incompatibilități false între realitatea concretului și eventuala infinitate a lumii. Important este că interpretarea actuală a fenomenelor care caracterizînd lumea fizică la scară globală (deplasarea spre roșu a radiației nebuloaselor, radiația zisă cosmologică, raporturile abundenței izotopilor și elementelor) sînt explicabile mai curînd în cadrul imaginii unui univers finit decît în acele ale unei lumi infinite. Infinitul posibilităților, infinitul diversității lumii vii nu este nici acesta nici măcar un infinit potențial, căci totalitatea ființelor, cu miliardele variațiunilor de structură și condiție pe care acestea le adoptă sînt expresia unui cod, expresia unui cod genetic exact și în mod evident potențial finit. Variantele de comportare și reacție ale creierului uman neepuizate într-o întreagă istorie — și de neprevăzut a se epuiza — sînt, totuși, în principiu limitate de numărul finit al unităților funcționale care intră în alcătuirea acestui organ al vieții psihice. Totul este deci finit? Gîndirea caută să transforme întreaga experiență anterioară, întreg cunoscutul, în termen de referință, cu necesitate finit, pentru experiența nouă. *În acest mod finitul este o necesitate a gîndirii, este un mod de a pune punct cunoscutului spre a-l face utilizabil prin memorie. Finitul este o comoditate a spiritului. Lucrăm cu un univers*

finit pentru că doar astfel putem stăpîni detaliile prezentului concret al experienței noastre astrofizice. Lucrăm cu ființa biologică, ori cu sistemul nervos, la nivel molecular și celular concret și limitat pentru că pe acest teren realul are încă plasticitate. Infinitul este imuabil. În fața infinitului subiectivitatea noastră trebuie să se plece, ființa noastră, de acum, are să se fluidifice și să ia forme noi. În fața finitului subiectivitatea poate rămîne rigidă, ea se poate impune formelor lumii, chiar dacă în cursul acestei impuneri, în cursul actelor impunerii ea trebuie să respecte o serie de reguli care se numesc legile fizice. *Calea științei, aparent, este o cale a definirii unor zone finite în marele infinit.* În acest caz mai poate avea știința ceva a face cu viziunea estetică, mai poate încorpora în ea ori exprima intuiția estetică, sentimentul frumosului? Pentru ca actul propriu-zis științific să se producă, să aibă loc — înainte deci ca gestul definirii limitărilor lumii să fie făcut — știința percepe, trăiește ori instituie infinitul Această proiecție în infinit se-face, precum în orice proces istoric de cunoaștere, în cadrul secvenței: obiect, forță, dramă. Intuiția infinitului are loc în știință mai întîi în cadrul unei examinări obiectuale a realului, apoi în acela dat de relevarea forței care mișcă lucrul și apoi, în sfîrșit, de relevarea dramei.

Obiectul care trimite înspre infinit este obiectul matematic sau obiectul fizic asimilabil obiectului matematic. În numărul și în proporția pitagoreică se cuprinde întreaga lume. Nu există viziune estetică mai amplă, nu există frumos mai frumos în lume decît acela ascuns în număr și în proporție, număr și proporție din care se naște infinitatea existențelor, substanțelor, obiectelor, formelor lumii inteligibile, spiritului. *Procedeul ivirii infinitului din finit este armonia.* Inerția newtoniană este nașterea infinitului din mișcare, izvorîtă la rîndul ei din forță. Existența infinită a universului clasic newtonian este rezultatul ivirii nelimitării din cea mai simplă, din cea mai elementară acțiune. Așa se nasc marile obiecte cosmice, pe seama veșniciei mișcării; așa subzistă mișcarea eternă a astrelor. O viziune termodinamică, statistică, a lumii dezvăluie infinitul ascuns în perpetua căutare a echilibrelor ca mediere a tuturor acțiunilor opuse. Toate acestea fac ca infinitul să poată fi atribuit lumii reale drept rezultat al experienței concrete a proporției, a forței. a transformărilor energiilor. În acest act interior de naștere a infinitului din obiectele științei se naște și estetica lumii resimțită din unghiul de vedere al științei fizice.

În proporția relevată de studiul anatomic, un infinit al echilibrului se degajă din obiectul corporal uman Un infinit al voinței de a fi se degajă din perceperea forțelor adaptării și tot un infinit

al resurselor vieții se simte atunci cînd omul de știință abordează concretul împîslirii proceselor metabolice în lumea vie.

Și activitatea psihică poate fi resimțită în chip obiectual, elementar deci, considerînd-o ca divizibilă în compartimente — afectiv, volitiv, perceptiv, intelectual. Ea poate fi receptată ca o manifestare de forțe, asociaționist, ori dramatic, psihanalitic. Sentimentul infinitului rezultă aici din faptul că mereu expectanța de la care pornește studiul psihologic — întreaga experiență de pînă acum a vieții psihice — poate fi imediat depășită de cunoașterea directă a unei noi situații, a încă unei posibilități de manifestare psihică, fie în cadrul unei componente anume a vieții interioare, fie în planul asocierilor, fie în cel al dramei sufletești ori spirituale.

Ce trebuie spus atunci despre știință? Că ea nu există decît prin atracția pe care o exercită asupra spiritului infinitul indisociabil de finit. Că ea nu există decît prin atracția pe care o exercită asupra spiritului frumosul existent în obiectul științei. Intuiția creează știința precum creează și arta. *O estetică a științei este recunoașterea acestui adevăr elementar : omul de știință caută adevărul pentru că acesta este pentru el o cale sigură spre frumos. Omul de știință analizează finitul așteptîndu-se să afle în profunzimea acestuia infinitul.*

F. OGLINZILE OMULUI (ÎNCHEIERE)

XX. DINCOLO DE PRINCIPIUL INFINITULUI

Individul trăiește complet imersat în disocierea infinitului și finitului și deci, implicit, în disocierea determinării de nedeterminare. El pornește de la finit și determinat spre a ajunge la infinit și nedeterminat. Este vorba de o trecere paralelă celei de la particular la universal. Este, nu mai puțin, o trecere de la ipotetic la apodictic, la necesar pentru că, în chip paradoxal, *doar infinitul aflat deasupra determinărilor, universalul absolut poate fi cunoscut în chip complet.* Această trecere — ori, aceste treceri — se fac la trei nivele : cel al obiectului, cel al forței și cel al ansamblului unor interacțiuni aflate într-o dramatică interpenetrare. Cineva are dreptul să se întrebe dacă această triadă, funcționînd atît în cadrul reflectării estetice cît și în cel al reprezentării conceptual-științifice a lumii, nu este cumva însăși triada hegeliană — teză, antiteză, sinteză — cu atît mai mult cu cît cele trei nivele de deplasare a reflectării sînt, înainte de toate, etape ale parcurgerii istorice a drumului cunoașterii. Nu este însă așa și nu este întrucît în concepția hegeliană triada se constituie din opoziții reciproce, pe cînd *triada relevată în acest studiu drept fundamentală pentru istoricitatea cunoașterii este una a continuei completări și perfecționări a reflectării spirituale a lumii. O etapă nu o anulează pe cea precedentă, nici măcar în perspectiva unei sinteze finale, ci fiecare etapă este completarea celeilalte într-un nou plan.* De unde necesitatea acestor trepte? De ce situarea cunoașterii în aceste planuri distincte? Între cunoaștere și existență trebuie să existe corespondențe, iar *existența se definește în trei referențiale — căci nimic nu există altfel ci doar întrucît există în relație. Și astfel orice există mai întîi în sine (în propriul referențial), în afară de sine, în relația sa definitorie prin exterioritate (în referențialul prin care își definește esența) și în totalitate (în regăsirea totală a lucrului în sine, ca lucru în totalitatea referențialelor lumii).* Pentru toate aceste ipostaze ale ființării finitul și infinitul sînt părți și forme de existență. Asemenea însă ființei, există ființa în comunicare și ființa comunicării. *Omul tinde către infinit dar primul dintre infinituri este celălalt om. Iadul sînt ceilalți — sună o expresie celebră. Și paradisul sînt tot ceilalți. Sînt iadul cînd ei reprezintă limitarea noastră, finitul. Sînt paradisul atunci cînd ei reprezintă o cale a deschiderii noastre către infinit, cînd reprezintă nelimitarea noastră.* Ceilalți devin iad prin incapacitate de comunicare și devin împlinirea noastră prin comunicare. Mediul comunicării este însă infinitul din noi și infinitul lumii. Infinitul este liantul comunicării și deci liantul spiritului. Încercînd să existăm estetic, deschizînd o proiecție a finitului către infinit, deschidem comunicarea cu celălalt. *Principiul existenței umane este unul estetic — principiul infinitului. Dincolo de principiul infinitului este însă principiul comunicării, principiul existenței omului ca ființă dincolo de sine, ca ființă pentru om.*

De ce ar fi însă tocmai infinitul mediul adevărat al comunicării noastre? Orice finit oferă doar o perspectivă particulară asupra a indiferent ce altceva. Tot ceea ce este particular diferă în raport cu subiectul, cu timpul, natura și poziția acestui subiect. Doi subiecți nu se pot întîlni niciodată cu adevărat — deci, în suficientă măsură — pe terenul finitului, dar se pot întîlni foarte bine, ba chiar se întîlnesc în mod necesar atunci cînd trec în zona infinitului. Infinitul este tot ceea ce are cu adevărat importanță pentru om ca ființă umană, dar el, infinitul, nu este autonom. El derivă din finit, care nu există încă decît în măsura în care deschide calea infinitului. Pe această cale se angajează omul care aparține spiritului, fiind deci subiect în comunicare. O cale de angajare estetică; în acest fel se stabilesc raporturile între infinit și comunicare.

XXI. OGLINZI

Aspectul central al unei viziuni estetice, deschisă asupra științei și ceea ce o asemenea viziune este aptă să releve este similaritatea structurilor intuitive și deci cognitive ale artei și științei — mai amplu vorbind ale artei, științei și filozofiei. Paralele se pot stabili nu doar între elementele reflectării intuitive în cele trei discipline principale ale spiritului, ci și între modalitățile dacă nu ale operării cu conceptul, cel puțin ale necesității de concept și consecutiv, ale dependenței de concept în toate aceste arii. Raportul între intuiție și concept este diferit, de bună seamă, în reflectarea estetică în comparație cu reflectarea științifică, dar global sensibilitatea și intelectul uman desfășoară acțiuni foarte asemănătoare în cazul celor două variante majore de reflectare. Atunci cînd capacitatea de expresie artistică se desfășoară și se exersează, ea va construi într o manieră diferită față de aceea tipică pentru construcția științifică. Operarea cu ipoteza, modalitatea acestei acțiuni care constituie o

parte absolut obligatorie a oricărui act al conștiinței prin care ființa umană se conectează lumii deschisă umanului, decurge diferit în arte și în științe și totuși chiar pe acest teren unele convergențe nu lipsesc. Trecerea de la limitat, parțial și întîmplător, la universal, unitar și necesar decurge fără îndoială diferit în arte, științe și filozofie. Limbajul acestor discipline ale spiritului ascultă de reguli diferite. Cu toate acestea, produsul final în toate cazurile trebuie să se conformeze unei legități estetice care este aceea a încorporării infinitului — trebuie să se conformeze acestui principiu sau cel puțin este preferabil să o facă. Principiul estetic, în orice căutare a spiritului, este factorul motor, dinamizant. *În absența percepției estetice a lumii efortul spiritual ar fi indiscutabil nul. Deteriorarea psihică totală, proprie unor psihoze grave, poate fi tocmai pierderea capacității autentice de percepere estetică a lumii*

O estetică a științei relevă faptul că întregul contact cu realul al ființei umane, întreaga capacitate de transfer în sensibilitate și conștiință a existentului, întreaga putere de a crea lumi noi a spiritului are un fond unic, indiferent dacă în final va genera expresii de valoare estetică, științifică sau filozofică. Diferențele între aceste expresii sînt enorme dar ele, comparate, vor spune mereu că *funciar spiritul dispune de o singură modalitate de a fi, căreia intuiția și expresivitatea estetică îi conferă însuși nucleul ontologic.* Istoricitatea reflectării, în oricare din formele principale ale acesteia, constituie un drum în trei etape, cea a obiectului, apoi cea a forței de angajare și cea a dramei, precum și expresia unei tendințe clare înspre o introducere în obiect a cît mai mult din forța subiectivității proprii — altfel spus o tendință înspre încărcarea de subiectivitate a obiectului.

Ce pot însemna aceste aspecte ale formelor reflectării și cunoașterii? Poate nimic altceva decît că *în însăși structura lor ceea ce se relevă nu este decît omul și anume omul în generalitatea capacității sale de a fi, deci în comunicare, în unitate cu întreaga lume a umanului.* Ființa umană este cea care trece, prin toate mijloacele de care dispune, de la particular și limitat către universal și infinit.

A penetra în cunoașterea capacității de intuire și exprimare estetică sau conceptual-științifică înseamnă a dezvolta teoria ontologiei umane. Omul însă este oare doar exponentul propriei sale naturi sau, dimpotrivă, natura sa îl poartă dincolo de natură? Unde anume? *Prin ceea ce are mai esențial în el, omul s-ar părea că exprimă condiția existenței de a fi existență :* începînd într-o entitate circumscrisă, aceea a obiectualității, existînd pentru lume prin forța sa activă și dizolvîndu-se apoi în universalitatea absolută a dramei.

Decembrie 1988 — Februarie 1990

NOTA

Fondul bibliografic principal aflat în spatele considerațiilor estetice de mai sus îl constituie operele lui Benedetto Croce, Henri Bergson și Martin Heidegger care, în contextul subiectului tratat, nu puteau fi ocolite nicicum. Sugestii din numeroase alte scrieri clasice sau recente ale filozofiei au putut fi identificate ușor pe parcursul paginilor lucrării. Esențialul, însă, pentru acest eseu l-a format perceperea directă a mai multe dintre operele majore ale artei universale și a nu puține dintre textele esențiale marcînd istoria științei. Totul nu este în fond mai mult decît încercarea de sinteză operată asupra unei experiențe personale și foarte probabil subiective.

CUPRINS

A. *CUNOAȘTEREA*

I. A utiliza o estetică 6
II. Reflectare intuitivă și concept în perspectiva evoluției cunoașterii 13
III. Practica unei estetici a științei 40

B. *EXISTENȚA*

IV. Modalitățile existenței 58
V. Cunoașterea pentru ființare 61

C. *LIMBAJUL*

VI. Concretul și abstractul 68
VII. Valoarea logică a limbajului 74
VIII. Limbajul artei 77
IX. Limbajul filozofici 82
X. Limbajul științei 92
XI. Scurtă privire asupra întregului 101

D. *NATURA FAPTULUI ESTETIC ÎN ARTĂ ȘI ȘTIINȚĂ*

XII. Comunicare și sacrificiu 104
XIII. Artă și ipoteză 116
XIV. Știință și ipoteză 121
XV. Spontaneitatea 130

E. *NATURA FRUMOSULUI*

XVI. Infinitul 138
XVII. Artă și infinit 142
XVIII. Concept și context 156
XIX. Știință și infinit 166

F. *OGLINZILE OMULUI (ÎNCHEIERE)*

XX. Dincolo de principiul infinitului 176
XXI. Oglinzi 177

G. *NOTĂ* 179

DE ACELAȘI AUTOR

Poezie

„Intimitatea verbului", Litera, București, 1981
„Scrisoarea lui Hipparc", Dacia, Cluj-Napoca, 1984
„Pluralitate", Dacia, Cluj-Napoca, 1988
„Aspecte naturale", Cartea Românească, București, 1989

Proză

„Tratat de tehnica renunțării", Litera, București, 1982

Contribuții în tratate științifice

„Histologie" (Red. : I. Diculescu), Edit. Pedagogică, București, 1970
„Anatomie patologică" vol. I–III (Red. : I. Moraru), Edit. Medicală București 1980
„Biophysics of Water" (Red. : F. Franks și S. Mathias), John Wiley New York, 1982